# Archiv für christliche Kunst.

Herausgegeben

von

Pfarrer Detzel
in St. Christina-Ravensburg.

XXII. Jahrgang.
1904.

Ravensburg.
Kommissionsverlag von Friedrich Alber.

Digitized by Google

Alle Rechte werden vorbehalten.

Digitized by Google

# Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.


| | | Seite |
|---|---|---|
| Nr. 1. | Die neue katholische Kirche in Untertürkheim | 1 |
| | Das Kirchlein zu Kentheim im Oberamt Calw (Schluß) | 4 |
| | Die Kunstschätze des Klosters Weingarten zur Zeit der Säkularisation | 7 |
| | Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung) | 9 |
| | Literatur | 11 |
| | Annoncen | 12 |
| Nr. 2. | Die Kunstschätze des Klosters Weingarten zur Zeit der Säkularisation (Schluß) | *9 |
| | Neue Monstranz im Rokokostil | *10 |
| | Romanische Reliquienkästchen in Württemberg | *11 |
| | Literatur | 13 |
| | Annoncen | 16 |
| Nr. 3. | Verkauf eines altertümlichen Altarwerkes aus der St. Georgskirche in Oberndorf, Oberamts Neresheim, im Jahre 1855 | 17 |
| | Ein Gang durch restaurierte Kirchen | 19 |
| | Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung) | 22 |
| | Literatur | 27 |
| | Annoncen | 28 |
| Nr. 4. | Verkauf eines altertümlichen Altarwerkes aus der St. Georgskirche in Oberndorf, Oberamts Neresheim, im Jahre 1855 (Schluß) | 29 |
| | Ein Gang durch restaurierte Kirchen | 31 |
| | Nachklänge zur Geschichte des Glockengusses | 34 |
| | Literatur | 35 |
| Nr. 5. | Verschiedene Pforten | 37 |
| | Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung) | 39 |
| | Literatur | 42 |
| Nr. 6. | Ueber einige bis jetzt weniger bekannte Achiropoiiten | 45 |
| | Verschiedene Pforten | 47 |
| | Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung) | 52 |
| | Literatur | 56 |
| Nr. 7. | Ueber die Fortschritte in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts | 57 |
| | Noch einige Bilder der Immaculata | 60 |
| | Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung) | 64 |
| | Literatur | 68 |
| Nr. 8. | Paramentenpracht in deutschen Franziskanerkonventen und der Kampf gegen sie | 69 |
| | Ein Gang durch restaurierte Kirchen | 73 |
| | Ergänzungen zu dem Artikel über Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen | 77 |
| | Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung) | 78 |
| | Literatur | 80 |
| Nr. 9. | Die „große Berliner Kunstausstellung“ und die christliche Kunst | 81 |
| | Ein Gang durch restaurierte Kirchen | 84 |
| | Das Nationale in der abendländischen Kirche (Fortsetzung) | 88 |
| | Literatur | 92 |
| Nr. 10. | Quellenbeiträge zur süddeutschen Goldschmiedekunst vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts | 93 |
| Nr. 11. | Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kunst | 101 |
| | Die „große Berliner Kunstausstellung“ und die christliche Kunst (Schluß) | 106 |
| | Die Bilder des Zodiakus oder Tierkreises. Die Kapelle von Belsen | 108 |
| | Literatur | 112 |
| | Annoncen | 112 |
| Nr. 12. | Neuere Kunst in Berlin und Dresden | 113 |
| | Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche (Schluß) | 117 |
| | Hans Multscher in neuer Beleuchtung | 119 |
| | Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke | 122 |
| | Annoncen | 124 |


Die mit * versehenen Seitenzahlen beziehen sich auf S. 9—12 in Nr. 2 dieses Jahrgangs.

Digitized by Google

# Alphabetisches Sach- und Namenregister.


Abel, Prokurator 17.
Achiropoiiten 45.
Altarwerk in Oberndorf 17 f.
Altertumskunde, christlichen, aus der 36.
Augsburger Goldschmiede 93.
Backsteintechnik 1.
Belsen Kapelle 108.
Berliner Kunstausstellung 81.
Berlin, neue Kunst in 113.
Beuren bei Isny 31.
Bildwerke von Pisano 35.
Cades, Architekt 1. 32.
Darstellungen des ersten Menschen 14.
Daugendorf 51.
Dischingen, OA. Neresheim 19 f.
Dresden, neue Kunst in 113.
Ebrach, Klosterkirche 44.
Ehingen 2.
Eßlingen 34.
Fischnaler 57.
Florian, St., Rituale von 92.
Formen und Modellieren, das 36.
Fortschritte in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts 57.
Franziskanerkonvent, Paramente 69.
Glockenguß 34.
Goldschmiedekunst, süddeutsche 93.
Harrach 11.
Haßler 19.
Heilbronn 34.
Hörbranz in Vorarlberg 73 f.
Hund an den Sakramentshäuschen 77.
Iggenhausen, Pfarrei Dischingen 20 f.
Immaculata, Bilder der 60 f.
Kauffmann, Angelika 56.
Kentheim, Kirchlein zu 4.
Kirchen, Gang durch restaurierte 19 f.
Kunstaltertümer, kirchliche in Deutschland 16.
Kunst, Sammlung illustrierter Monographie 12.
Kunstschätze des Klosters Weingarten *7 f.
Kunststätten, berühmte 13.
Lochner, Stephan 57.
Löwe an den Sakramentshäuschen 77.
Lübke, Kunstgeschichte 122.
Malerfarben 11.
Martinus, hl., Darstellungen aus dem Leben des 76.
Monstranz, neue in Scheidegg 10.
Moser, Lukas 57. 121.
Multscher, 57. 119.
Niederwangen 31.
Oberdorf, Altarwerk 17.
Oschatz 35.
Paramente, Anfertigung 43.
Paramentenpracht im Franziskanerkonvent 69.
Paramentenstickereien, Vorlagen 42.
Pforten, verschiedene 37.
Pisano, Giov. 35.
Nationale, das, in der abendländischen Kirche 9 ff.
Reliquienkästchen, romanische *11.
Reutlingen 35.
Rituale von St. Florian 92.
Rusinger, Bildhauer 11.
Sachsen, Kunstdenkmale in 35.
Sakramentshäuschen 77.
Salem, Schule von 58.
Schäufelin, Hans 17.
Scheidegg, Monstranz in 10.
Scheyern, Künstlerdreiblatt 42.
Schnell, Bildhauer 3.
Siebenrock, Maler 19.
Stams 58.
Stilproben, architektonische 36.
Striegel 57.
Symbole der Taufdarstellungen 104.
Taufdarstellungen 101 f.
Tierkreis 108.
Tizian 80.
Ulm 34.
Ulmer Goldschmiede 99.
Untertürkheim, neue Kirche 1.
Weingarten, Kunstschätze 7 f.
Wilpert 101.
Zell bei Oberstaufen 37. 59.
Zodiakus 108.
Zwiefalten.


Die mit * versehenen Seitenzahlen beziehen sich auf S. 9–12 in Nr. 2 dieses Jahrgangs.

---

## Kunstbeilagen.


Nr. 1. Die Kirche zu Untertürkheim.
Nr. 2. Die neue Monstranz in Scheidegg.
Nr. 3. Abbildungen des Rationale.
Nr. 8. Aus dem Leben des hl. Martinus.
Nr. 9. Glasgemälde in der Kirche zu Hörbranz.


Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. I. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Die neue katholische Kirche in Untertürkheim.

Am 17. November vorigen Jahres wurde in Untertürkheim vom hochwürdigsten Bischof Dr. v. Keppler die neue katholische Kirche zu Ehren des heiligen Evangelisten Johannes eingeweiht und damit ein für die Katholiken in Untertürkheim und Obertürkheim, Wangen und Hedelfingen überaus notwendiges Gotteshaus in der Diaspora seinem Gebrauche übergeben. Die neue Kirche ist interessant ihrer Lage und ihres Stiles wegen. Sie hat einen freien, herrlichen Platz oberhalb des Ortes an der Straße von Untertürkheim nach Fellbach erhalten und schaut weit hinaus in das von Reben umkränzte Neckartal, hinauf nach Obertürkheim und in die Gegend von Eßlingen und hinab nach Berg und Cannstatt. Die Kirche wurde im Laufe des vorigen Sommers von dem Architekten Cades in Stuttgart erbaut. Wie bei der St. Elisabethenkirche in Stuttgart, veranlaßten auch hier die geringen Baumittel und das leicht zu beschaffende Material den Baumeister, zur romanischen Backsteintechnik zu greifen. Diese Technik, schon von den Römern in ihren gallischen und germanischen Provinzen allenthalben, auch in den mit guten Hausteinen von der Natur gesegneten Gegenden eingeführt, war dort im frühen Mittelalter großenteils in Vergessenheit geraten. Nur in Italien hielt sie sich ununterbrochen in Uebung, besonders auch in Oberitalien, speziell in der Lombardei, und wir können hier selbst einen bestimmten Dorfkirchentypus dieser Art in den Landschaften um die oberitalienischen Seen erkennen. An diesen lombardischen Ziegel- und Putzbau nun lehnt sich der Baumeister der neuen Kirche zu Untertürkheim an und es zeigt der ganze Plan eine interessante und geistreiche Um- und Ausgestaltung dieses Stiles für unsere Zeit und für unsere Verhältnisse.

Als eine Eigentümlichkeit und abweichend von dem obigen Typus erscheint in der Außenarchitektur, daß das Chorrechteck in das Schiff eingebaut ist, indem der äußere Umriß des Schiffquerschnittes sich auch über das Chorrechteck erstreckt. Dadurch konnte ein durchlaufender Dachfirst erstellt und so trotz der bescheidenen Dimensionen des Baues doch ein einheitlicher und größerer Baukörper gewonnen werden. Gerade bei dieser exponierten Lage der Kirche würde eine Zersplitterung oder eine auch nur im Aeußern sich geltend machende Vielteilung des Baues — und wenn diese sich architektonisch-künstlerisch auch noch so brillant ausnehmen würde — nicht gut wirken; der Bau müßte ohne Kraft und ohne jegliche Wirkung in die Ferne dastehen und man würde von der Talseite aus betrachtet in diesem Rebgelände nicht eine Kirche, sondern eher eine ländliche Villa vermuten. Diese Erstellung eines durchlaufenden Firstes hatte aber noch zur Folge, daß auch der Innenraum des ganzen Chores an Größe und Einheitlichkeit gewonnen hat. Wie schon der Grundriß der Kirche (s. Beil. Nr. I) zeigt, hat vom ganzen Schiff aus das Auge einen freien, ungehinderten Blick in den weiten Chor und in die in gleicher Breite sich an-

Digitized by Google

schließende Apsis, deren drei Mittelfenster in herrlichen, farbenreichen Tapetenmustern teils nach mittelalterlichen, teils nach eigenen Motiven des Architekten der Kirche ausgeführt, im ganzen Schiffsinnern zur wirkungsvollsten Geltung kommen (s. Beil. Nr. VI).

Durch diese originelle Anlage des Chores — im Gegensatz zu den Anlagen mit sehr schmalem Vorchor und mit den Seitenaltären am Chorbogen und somit auch im Gegensatze einer scharfen Trennung von Schiff und Chor — ist dem Meister, wohl ohne es zu wollen, ein der St. Jakobskirche in Innsbruck verwandter Grundriß entstanden. Diese von Anton Gump von 1717—1724 erbaute Barockkirche ist eine der glänzendsten Leistungen in diesem Stile; der Grundriß derselben ist einerseits dadurch ausgezeichnet, daß die Kapellen aufs äußerste beschränkt sind und dem Langhaus eine mächtige Breite gegeben wurde, welche das Vorhandensein starker Strebepfeiler an der Seitenfassade erklärt, anderseits eben diese Breite sich in den Chor hinein erstreckt und vom ganzen Schiffe aus einen großartigen, freien Anblick gewährt. Wir finden überhaupt im Kirchenbau des Barock die Tendenz im ganzen dahin gehen, die Schiffweite auch in den Vorchören, meist ohne jede Einschränkung, beizubehalten und haben hierin wohl das schönste und großartigste Beispiel bei uns in der ehemaligen Klosterkirche zu Weingarten. Das gleiche sehen wir in Ehingen, Zwiefalten u. s. w., überhaupt bei dem sogenannten Vorarlberger Münsterschema, das überall gleiche Breite oder nur mäßige Verengung des Vorchores dem Schiffe gegenüber und äußere und innere durchlaufende Mauerfluchten und Dachfirsten zeigt.

Zur Belebung der Außenarchitektur wandte der Baumeister der Kirche außerdem noch in glücklichster und wirksamster Weise Motive an, für welche ebenfalls schon die Lombardei der Ausgangspunkt war. Ein Hauptelement der lombardischen Außendekoration waren nämlich die Lisene, der Bogenfries und die Zwerggalerie. Die Lisene, ein schmaler Wandstreifen zur senkrechten Gliederung dienend, sehen wir an unserer Kirche zu Untertürkheim in erster Linie als Einfassung der Ecken und als Gliederung der Wände an den Fassaden des Transepts und des Hauptschiffs sowie an der Chorapside und dem Sakristeibau angewendet (s. Beil. Nr. II, III und IV). Sie geht hier in den Giebelschrägen der Westfassade und des Querschiffes in den Rundbogenfries über, der uns in Deutschland zuerst in Limburg a. H. und gleichzeitig in Reichenau-Mittelzell begegnet und um 1050 schon allgemein ist. Als weiteres Motiv in der Außendekoration hat Cades die Zwerggalerie angewendet. Ueber diese sagt Dehio (S. 612): „Sie zeigt sich zuerst in den Apsiden, denen sie auch immer als vorzüglich charakteristisch verbunden bleibt. Wohl Reminiszenzen aus dem Zentralbau werden es gewesen sein, die dahin führten, den obersten, von der innern Halbkugel nicht mehr senkrecht belasteten Teil der Apsidenmauer in Strebepfeiler aufzulösen; so an St. Ambrogio zu Mailand vielleicht bis ins 9. Jahrhundert hinaufreichend, an St. Sofia in Padua und an St. Guilhem en Desert (Provence) etwa aus der Frühzeit des 11. Jahrhunderts. Später verwandelten sich die Strebepfeiler in freistehende Säulchen, wodurch nicht nur ein Motiv von großem dekorativem Reiz gewonnen, sondern auch die Stärke der unteren Mauerteile unmittelbar anschaulich gemacht wurde. Schließlich wurde die Zwerggalerie auch an den (frühzeitig gewölbten) Seitenschiffen und am Frontgiebel zum Ausdruck der unbelasteten Mauerendigung." Vorgänge in dieser Hinsicht finden wir in Deutschland am Dome zu Speier und an der Kirche zu Schwarzrheindorf. Im rheinischen Uebergangsstil tritt die Zwerggalerie dann, bereichert durch einen darunter hinlaufenden Plattenfries, ganz gewöhnlich an den Chorteilen, Kuppeln und Türmen auf, am reichsten wohl bei der Dreikonchenfamilie (Groß St. Martin, Apostel, St. Gereon in Köln), wo die Säulchen gepaart und die Arkaden durch zwischenstehende Bündelpfeiler in Gruppen zu drei geteilt sind. Manchmal ist sie auch zur bloßen Blendgalerie reduziert. Und hier in Untertürkheim sehen wir beide Arten der Galerie angewendet: die beiden Längsseiten der neuen Kirche (s. Beil. Nr. II) zeigen oben am Schiff offene Zwerggalerien, schmale, mit Steinplatten

Digitized by Google

gerade gedeckte Laufgänge, nach außen in zierlichen Arkaden auf Rundsäulen geöffnet, wobei noch für die nötige Erhellung der Gewölbe innerhalb der Kirche Rundfenster angebracht sind. Blendgalerien dagegen finden wir an den Giebelansichten (s. Beil. Nr. II und III) und an der Chorapsis (s. Beil. Nr. IV). Die ganze Kirche wie auch der Turm ist mit Weißputz überzogen und der rote Backstein wird nur an den Mauerecken, an den Fenster- und Türeinfassungen sichtbar, wodurch sich das Gotteshaus von dem roten Mergelton des bergigen Hintergrundes in weiteste Ferne hin lebhaft abhebt.

Wenn wir den Innenraum der Kirche betreten, sehen wir diesen in Schiff und Chor mit spitzbogigen Rippenkreuzgewölben überspannt und diese Gewölbe sich in die halbzylindrische Chorapsis hineinziehen, was gegenüber dem deutsch-romanischen Stile, der bei Einwölbung der Apsiden über die reine Kuppel kaum hinauskam, eine sehr gute Wirkung hervorbringt. Die Wandpfeiler im Schiff, die einfach gebildete Kapitäle aus Sandstein haben und die Gewölbegurten tragen, sind durch Tonnengewölbe verbunden und bilden so tiefe Fensternischen. Dadurch ist zugleich eine wirkungsvolle Wandgliederung erzielt, während die darüber konstruktiv erforderliche Aufmauerung, um jede Schwerfälligkeit zu vermeiden, in einen Laufgang mit der oben beschriebenen Zwerggalerie aufgelöst ist.

So zeigt denn die ganze Architektur dieser neuen Kirche in Untertürkheim wieder aufs neue, daß Meister Cades nicht nach hergebrachten Schablonen arbeitet, sondern daß er auf Grund seiner vielen Studien in Deutschland, Frankreich und Italien selbständig vorgeht und selbständig die reif entwickelten Motive von Konstruktion und Ornamentik der verschiedenen Bauperioden zweckmäßig zu verwerten weiß und so seinen Kirchenbauten einen eigenartigen, originellen Charakter verleiht.

Was die Dimensionen der Kirche anlangt, so sind es folgende: äußere Länge 34 Meter, äußere Breite 11,90 Meter, im Querschiff 18,23 Meter, innere Höhe 10 Meter, in der Vierung 11 Meter, Höhe des Turmmauerwerkes 23,10 Meter. Sitzplätze bietet die Kirche 426, Stehplätze 324, demnach Raum für 750 Personen. Die überbaute Fläche beträgt 473,3 Quadratmeter, der umbaute Raum 4773,3 Kubikmeter. Die Rohbaukosten belaufen sich auf 75 000 M., es kommen daher auf 1 Quadratmeter Baufläche 158 M. 56 Pf., auf 1 Kubikmeter Rauminhalt 15 M. 71 Pf. Der Bauplatz kostete 15 000 M. Mit der Terrassenanlage, mit Planierung u. s. w. wird der Bau auf etwa 100 000 M. zu stehen kommen. Die Maurer- und Steinhauerarbeit ist ausgeführt von Gebrüder Staiber-Untertürkheim, die Schreinerarbeit von Schreinermeister Eugen Körner daselbst. Die Ausführung der Altarunterbauten, des Taufsteines und der Ornamentik der Portale erfolgte durch Bildhauer Göhle und Rieble. Die drei Glocken sind gegossen von Gebrüder Zoller in Biberach (Töne s, g, b; 3737 Kilo), Preis samt eisernem Stuhle 5600 M.

Noch haben wir der drei Altäre und der Kanzel zu gedenken, die von dem Altarbauer und Bildhauer Th. Schnell jr. in Ravensburg entworfen und ausgeführt sind. Der Hochaltar, aus Holz gebaut und fast ganz vergoldet, besteht aus einem Retabulum, dem Tabernakel und offenen Thronus. In den Nischen sind zu Seiten des Tabernakels St. Petrus und St. Paulus, an den äußeren Seiten St. Johannes Ev. und St. Jakobus der Aeltere angebracht. Ebenso einfach in ihrer Art sind die Seitenaltäre, in den Querarmen der Kirche angebracht, wovon der eine eine Pieta, der andere den hl. Joseph als Patron der katholischen Kirche enthält. Sämtliche Bilder, besonders die Pieta, sind sowohl plastisch als in ihrer Fassung künstlerisch gut und würdig ausgeführt. Auch in diesen Altären begegnet uns ein völlig selbständiger Entwurf und jeder Sachverständige wird sofort in ihrer Komposition und besonders in ihrer originellen Ornamentik eine gesunde, selbständige Weiterentwicklung romanischen Stiles finden.

Bezüglich des Plattenbodens noch die Bemerkung, daß er eine Nachahmung des Tonfliesen-Mosaikbodens der Kirche zu Arnstein bei Limburg a. L. ist und von der Baumaterialienhandlung von Schmohl in Stuttgart geliefert wurde.

St. Christina. Detzel.

Digitized by Google

# Das Kirchlein zu Kentheim im Oberamt Calw.

Von Pfarrer Reiter.

(Schluß.)

Ueber dem Bilde die Legende: das ist St. Kentus. (Vergl. „Dis ist sant meinratz brun ze einsidl 1460". Gesch. des Benediktinerstifts Einsiedeln von Odilo Ringholz.) Auf der Epistelseite gewahren wir wieder den hl. Kentus mit Bischofsstab und Mitra, diesesmal in gefährlicher Gesellschaft. Zwei Figuren, von welchen eine an die „Fastnachtsschandle" in Rottweil erinnert, sind bereit, den Heiligen zu ergreifen oder zu töten, eine kehrt schon das Schwert gegen ihn, während ein dritter Mann, ohne Kopfbedeckung, den Eindruck erweckt, als wolle er den Bischof verteidigen. Legende oben: .... marter vnd .... sein leben — heißt es in der Fortsetzung auf dem Felde der Südseite, wo eigentlich sein Sterben dargestellt ist. Der Bischof liegt in seinem Ornate da, ein Scherge sticht in seine Brust, ein anderer hat einen Dolch erhoben und ein dritter holt mit einem Schwerte zum Schlage gegen ihn aus. Was für ein Kentus das sei, welcher in diesen Bildern vorgeführt wird und nach dessen Namen Kentheim wohl schon im 14. Jahrhundert St. Kenten genannt worden ist, vermögen wir nicht zu sagen. Kein einziges Werk, das wir befragen, gibt uns befriedigenden Aufschluß, sei es, daß wir St. Cantius (nur Märtyrer) oder St. Kentigernus (Bischof, nicht Märtyrer; Patron von Glasgow; Wunder bei der Zelebration der hl. Messe), oder St. Candidus in Betracht ziehen. Unter den 23 heiligen Candidus, welche Stadler in seinem Lexikon nennt, finden wir einen Bischof von Tongern, welcher kein Märtyrer ist, und einen Erzbischof von Rheims, dessen Existenz angezweifelt wird. Wir halten es gar nicht für unwahrscheinlich, daß bei unsern Gemälden Züge aus der Legende von verschiedenen Heiligen verwertet worden sind.

Auf der zweiten Hälfte der südlichen Chorwand stoßen wir auf eine etwas befremdende Darstellung. Zwei gabelartige Ständer tragen in der Gabel eine Querstange, an welche eine weibliche Figur angenagelt ist. Das Haupt derselben von einem Nimbus umgeben und mit einer dreizackigen Krone geschmückt, das Kinn bartlos, der Oberleib nackt, etwas oberhalb der Lenden beginnt das Gewand, die Füße scheinen nebeneinander auf dem Boden zu stehen. Rechts von der Gekreuzigten eine Gestalt, welche die Hand gegen sie führt, links eine Spottfigur, unnatürlich verrenkt. Außerhalb des Gerüstes oder Galgens wieder zwei Männer, von welchen der eine mit beiden Händen auf das Schauspiel hinweist, der andere, welcher eine Krone trägt, mit dem Zeigefinger der linken Hand einen ähnlichen Gestus macht. Welche Bewandtnis hat es mit dieser Komposition? Welche Heilige ist als an das Kreuz geheftet zu betrachten? Diese Frage war früher leicht zu beantworten, da eine Legende in Minuskelschrift hierüber Auskunft erteilte. Jetzt stehen über dem Gemälde nur noch die Worte .... ter vnd ir leben .... Die anderen Worte, welche in der Leibung des südlichen Fensters angebracht waren und den Namen nannten, sind jetzt verschwunden. Man hat nämlich das Fenster, wohl in der Absicht, damit für den Spieler des in der Nähe aufgestellten Harmoniums mehr Licht in den Innenraum dringen kann, das fragliche Fenster erweitert oder erbreitert, und deswegen ein Stück von der Wand, an welcher sich das Gemälde mit seiner Legende befand, herausgenommen.

Wir sind mithin bei unserer Frage auf Vermutungen angewiesen. Die Heiligenlegende verzeichnet etwa 3 weibliche Heilige, welche gekreuzigt worden sein mögen: die hl. Jungfrau Julia, Märtyrin in Korsika, die hl. Julitta, Märtyrin in Cäsarea, und endlich die hl. Kümmernis oder Wilgefortis. Unser Bild scheint nun auf keine dieser Heiligen recht zu passen; zieht man aber die gekrönte Figur rechts vom Beschauer in Betracht, dann will sich doch immer und immer wieder der Gedanke aufdrängen, daß wir es hier wahrscheinlich mit einem Kümmernisbild werden zu tun haben. Und wenn Dr. Schnürer in seinem Aufsatz über die Kümmernisbilder besonders hervorhebt, daß dieselben gerne an den Handelsstraßen von Deutschland nach Italien angetroffen werden, so würde auch noch dieser Umstand ein Moment abgeben, das unsere Vermutung zu unter-

Digitized by Google

stützen geeignet ist. Von Calw aus wurde nämlich früher Jahrhunderte lang ein lebhafter Handel mit der Schweiz und Italien unterhalten, und diese Handelsbeziehungen scheinen heute noch nicht ganz erloschen zu sein. Weiter wollen wir uns mit dem fraglichen Wandgemälde nicht beschäftigen, es sei deshalb hingewiesen auf eine frühere diesbezügliche Abhandlung, welche im Jahre 1902 in Nr. 5, Nr. 6 und Nr. 10 des „Archivs" erschienen ist.

Bemerken wollen wir nur das noch, daß im Michaelskalender des Jahres 1904 auch der Geiger von Gmünd abgebildet ist, und daß der verewigte Domkapitular W. Pailler, welcher vor etwa 50 Jahren in einer eigenen Schrift die Kümmernissage behandelte, dieselbe auch für das Schauspiel: „Von St. Marias Herzen" zum Vorwurf genommen hat. Statt der hl. Kümmernis oder der hl. Cäcilia ist indessen, wie schon der Name des Schauspiels es andeutet, die Muttergottes gewählt, und statt des Schuhes wird — einem bedrängten Mägdlein — ein kleines kostbares Kreuz gereicht. — Kehren wir zum Fenster zurück. In der östlichen Leibung desselben wird eine knieende Figur vorgeführt, welche die Hände aufgehoben hält; das gekrönte Haupt ist von dem blutenden Rumpfe getrennt und liegt nebenan, oben ist ein Engel und seitlich steckt der Henker das Schwert in die Scheide. Wir können noch lesen: daz ist s. — Das Wort Katharina schimmert etwas durch und es ist kein Zweifel, wir haben hier im Bilde die Hinrichtung der hl. Katharina. — Wo St. Katharina ist, da vermutet man gerne auch St. Barbara und St. Margareta, wie es ja auch in dem altbayerischen Spruche heißt: „Barbara mit dem Turm, Margret mit dem Wurm, Kathrin mit dem Nadel, Sind die drei heiligen Madel". In Wirklichkeit treffen wir auch die zwei anderen heiligen Jungfrauen nicht weit davon entfernt, und zwar in den Leibungen des östlichen Fensters, in mehr lyrischer Auffassung. Rechts vom Beschauer ist die gekrönte hl. Barbara mit Kelch (Legende oben: barbera), links die gekrönte hl. Magareta (margrita), bei welcher das Attribut nicht mehr erkannt werden kann.

Lassen wir von diesem Fenster aus den Blick etwas höher schweifen, hinauf zu dem Halbkreis, dann gewahren wir oben eine im ersten Augenblick etwas dunkle Komposition.

In der Mitte eine Gestalt, welche 3 Finger erhoben und den Typus Christi hat, rechts von ihr eine mehr jugendliche Figur, welche etwas wie ein Lamm hinhält, und links von ihr ein Mann mit großem Hut, der etwas emporhält wie eine Fackel. Wie, wenn das am Ende eine besondere Darstellung der hl. Dreifaltigkeit wäre? Der Vater hat ja bisweilen auch den Typus des Sohnes, das Lamm könnte Christum, und die Flamme den hl. Geist symbolisieren. Oder ist es so, wie die Oberamtsbeschreibung von Calw meint, welche in der Figur mit dem Lamm den heiligen Johannes den Täufer, und in der Figur mit der Flamme Moses mit den Gesetzestafeln erblickt? Wir erinnern uns, daß in zwei Werken bei diesem Gemälde Kain und Abel genannt werden, und nun wird die Flamme zum Getreide- oder Aehrenbüschel, und das Rätsel ist gelöst. Wir haben hier vor uns das Opfer von Kain und Abel (soll ähnlich an der Kanzel zu Wechselburg in Sachsen dargestellt sein), und dieses Opfer läßt sich leicht in Beziehung bringen zu den Bildern weiter unten, wo sich Christus in der hl. Messe, und sein Diener sich im Martyrium opfert. — Stellen wir uns vor den Altar und schauen wir gegen das Schiff hin, so erblicken wir über dem Chorbogen im Halbkreis gegen Westen den Engel, welcher Maria die frohe Botschaft verkündigt. Auf den langen Spruchbändern waren oder sind Stellen aus der hl. Schrift angebracht; wir konnten trotz der guten Beleuchtung, die wir an unseren Besuchstagen hatten, nichts lesen. Ist vielleicht der Baum oben mit seinen 3 Aesten hinter Maria und dem Engel als jenes Symbol der hl. Dreifaltigkeit zu betrachten, von welchem in einem Buche berichtet wird? Die schmalen Wände unten am Chorbogen waren früher auch bemalt: auf der nördlichen Fläche sucht das Auge vergebens danach, gegen Süden hin erblickt man eine etwas kahlköpfige Figur mit einem Buche in der linken Hand und hinter ihr eine jüngere, wohl weibliche?

Digitized by Google

Figur, welche ebenfalls ein Buch trägt. Legende oben: daz ist .... Was — fragen wir, und die Antwort heißt: Ignoramus.

In der Mitte des mit sechsstrahligen Sternen (sechsstrahlig = das Ganze der geschaffenen Welt) geschmückten Tonnengewölbes gewahren wir Christus als Weltenrichter, thronend auf 2 Regenbogen (Ezechiel 1, 28; Geh. Offenbarung 4, 3). Hinter seinem Nacken 2 Schwerter, von welchen das Schwert gegen die Rechte etwas kürzer ist als gegen die Linke. „Es wäre möglich, daß ursprünglich ein Lilienstengel nach der Rechten des Herrn ausging, wie sonst bei dem thronenden Christus, so z. B. auf einem Wandgemälde, das früher in der Kapelle zu Würzbach unweit Kentheim war und in einer Photographie erhalten ist. Aus dem Lilienstengel könnte bei der Uebermalung ein Schwert geworden sein." Das ganze Bild wird von einem großen Medaillon umrahmt. Auf den 4 Ecken des Gewölbes befinden sich in kleinen Medaillons die Symbole der 4 Evangelisten, je mit Spruchband, aber ohne Schrift.

So viel über die Malerei in dem Kirchlein! Anzufügen haben wir noch, daß dasselbe früher auch außen bemalt war und zwar mit Gemälden, welche gleich den Bildern im Chorquadrat aus späterer Zeit stammen sollen. (Die vielfach übermalten Bilder im Tonnengewölbe gelten als älter.) An der Nordseite in der Nähe der Sakristei schimmert noch das Bild des Gekreuzigten mit 4 Heiligenbildern durch, auf der Südseite vermeint man beim westlichen Rundbogenfensterchen noch eine Hand zu sehen, welche etwas von einem Teppich zu halten scheint.

Die tonnengewölbte Sakristei, an deren Enden außen 2 romanische Fratzenköpfe hervorragen, hat kleine rechteckige Fenster und birgt einen kleinen steinernen Altartisch. Den viereckigen Wandtabernakel, von welchem in den Büchern die Rede ist, haben wir nicht entdecken können, es müßte denn nur sein, daß die tiefe Nische daselbst, welche nach unserem Dafürhalten zur Aufbewahrung gewöhnlicher Utensilien dienen sollte (auch die Kapelle in Londorf hat eine solche Nische), als Wandtabernakel angesehen worden ist oder anzusehen wäre.

Wir sind es gewohnt, bei Kirchen, welche ein hohes Alter aufweisen, namentlich auch auf die Fenster zu schauen und uns darüber zu vergewissern, wie die Nordseite mit Fenstern versehen sei. Schon oft haben wir beobachten können, wie auf der Nordseite auch da, wo sie Platz hätten, nur wenige Fenster sich finden, und wie sie öfters kleiner sind, als die ihnen entsprechenden Fenster auf der Südseite. Diese eigentümliche Erscheinung dürfte in manchen Fällen auf symbolische Gründe zurückzuführen sein und den Norden als die Seite bezeichnen, wo Lichtmangel ist, wo Finsternis herrscht. Vielleicht haben aber auch noch — da und dort wenigstens — praktische Gründe dazu geführt, an der nördlichen Seite weniger Fenster anzubringen, indem man z. B. von der Erwägung ausging, daß es für die Beleuchtung der Bilder vorteilhafter sei, wenn das Licht mehr nur von einer Seite in die heiligen Räume flute. — Bei unserem Kirchlein sehen wir auf der Nordseite zwei rechtwinkelige Fenster, dagegen auf der Südseite ganz nahe am Dach fünf rundbogige (innen erscheinen zwei als geradlinig), was mit unseren Beobachtungen übereinstimmen würde. Doch muß der Vollständigkeit halber noch hervorgehoben werden, daß früher auf der Nordseite auch zwei romanische Fenster angebracht waren, welche von Maler Haag aufgedeckt wurden. Die romanische Malerei paßte sich den Fenstern an; als aber die gotische (Ulmer Schule?) ausgeführt werden sollte, mauerte man die Fensteröffnungen zu und benützte die also gewonnene Fläche als Malgrund.

Erwähnung verdienen noch einige Steine außerhalb des Kirchleins, so der in die Kirchhofmauer eingelassene Altarstein und zwei Weihwassersteine am südlichen Eingang, von welchen einer früher an einem Nebenaltar befestigt gewesen zu sein scheint. Besonders interessant sind die an der Südwand lehnenden sechs alten Grabsteine, auf welchen teilweise Kreuz und Pflugschar oder Spaten angebracht sind. Wir haben die Pflugschar schon öfters auf alten Grabsteinen gesehen, so auch auf solchen im Chor der Londorfer Kapelle, wo man auf einem Stein noch ein Rad (Rad sonst Wappen der Ritter von Erolzheim) finden kann. Was Kreuz und Pflugschar auf Grab-

Digitized by Google

steinen bedeuten, vermögen wir nicht zu sagen, und so hat die Phantasie hier wieder einmal einen weiten Spielraum und kann vom christlichen Landmann sowie von Kreuz und Kultur träumen.

Auf einem Stein zu Kentheim ist etwas eingehauen, was als eine Spindel angesehen wird. Von der verwitterten Schrift desselben ist nur noch zu lesen: mcccc .... obiit margret. Ist vielleicht diese Margret eine Burgfrau von Schloß Zavelstein gewesen? [1])

Wir treten noch einmal in das ehrwürdige Gotteshaus und betrachten die Einzelheiten und lassen das Ganze auf uns wirken. Schon fliegen die Gedanken in die verklungenen Jahrhunderte zurück und gedenken der alten Tage und all der Lust, die das Kirchlein von Alters her gehabt — da auf einmal ein mächtiges Dröhnen und Rasseln, es ist das Rasseln des Eisenbahnzuges, welcher von Calw nach Horb fährt und dessen Wagen wir durch das östliche Fenster erblicken.

Gewiß, das Plätzchen bei Kentheim war ehedem für einsiedelnde Mönche, welche vom nahen Hirsau in diese Waldeinsamkeit herauszogen, wie geschaffen, und auch jetzt noch ist das Kirchlein von einem besonderen Zauber umwoben; allein seitdem sich in des Waldes und der Nagold Rauschen auch noch das Rauschen des dahinsausenden Zuges mischt, hat es von seiner Romantik eingebüßt, wenn auch Alter und Lage und innerer Schmuck des Kirchleins noch manchen Freund in seinen Bannkreis führen werden.

[1]) Vergl. die Grabkreuze von Neu-Bulach. Wahrscheinlich, daß Spaten und Spindel nur auf den Beruf oder die Arbeiten der Verstorbenen hinweisen.

## Die Kunstschätze des Klosters Weingarten zur Zeit der Säkularisation.

Von Hofrat Dr. Giefel in Ludwigsburg.

Am 24. Mai 1802 wurde durch einen in Paris abgeschlossenen Vertrag zwischen Frankreich und dem Erbprinzen von Nassau-Oranien diesem die Abtei Weingarten mit Zubehör zugesprochen. Am 13. September desselben Jahres nahm derselbe in provisorischer Weise von der Abtei Besitz. Der Erbprinz hatte einen eigenen Gesandten, den Regierungsrat Räht, nach Weingarten geschickt, damit derselbe die herrliche Klosterkirche und die reichen Klosterschätze aufnehme. Der Bericht, den dieser Gesandte am 4. Oktober 1802 einsandte, hat folgenden Wortlaut: [1])

Die Kirche ist ein prächtiger Tempel, zu welchem den 22ten August 1715 der erste Stein gelegt und 1724 den 10ten Juni das vollendete Gebäude eingeweiht worden. Der Grundriß wurde von einem dasigen Laienbruder Andreas Schreck von Bregenz verfertigt, den aber hernach Herr Donato Giuseppe Frisoni, württembergischer Ingenieur-Major, auch Hof- und Land-Director verbessert, welcher fremde Gebäude zu sehen mit Herrn Franzesco Carloni, einem Stukador aus Italien zur rechten Zeit gegen Weingarten gekommen.

Die prächtige Kuppel, die obern Lichter, die 3 großen Altäre, das vortreffliche Frontispicium und beide Thürme sind nach dem Dessin dieses Künstlers hergestellt worden. Die Kirche ist mit Einschluß des

| | | |
|---|---|---|
| Gemäuers lang . . . . | 353 | Schuh |
| Breit im Kreuz und zwischen den Thürmen . . . . | 150 | „ |
| Breit im Schiffe und im Chor | 100 | „ |
| Höhe von unten bis zur schön geschweiften, um die ganze Kirche laufenden Gallerie | 30 | „ |
| Höhe der 4 blinden Kuppeln im Schiffe . . . . | 86 | „ |
| Höhe der großen Kuppel sammt der Laterne und Kreuz . . . . . | 230 | „ |
| Höhe der Thürme . . . | 205 | „ |
| „ des Frontispiciums . | 140 | „ |
| „ des großen Altars . | 81 | „ |
| „ der 2 Altäre im Kreuz und der kleinern . . . | 28 | „ |

Die Statuen, Figuren und Verzierungen aller Altäre sind Meisterstücke des Herrn Diego Carloni.

Den Gipsmarmor der 3 größeren Altäre hat verfertigt Korbelini, ein Italiener. Die übrigen Altäre sind von Lorenz Schmuzer von Wesobrunn in Bayern.

Die große Orgel nimmt beinahe die ganze Breite des hintersten Teils der Kirche auf der Gallerie ein und hängt meistens in Schleudern, die auf dem Kirchengewölbe

[1]) K. Staats-Filial-Archiv Ludwigsburg, Abteilung Kl. Weingarten.

Digitized by Google

befestigt sind. Sie ist 56 Schuh hoch und enthält 76 Register und 6666 Pfeifen, welche durch 12 starke Blasbälge, die im rechten Turme angebracht sind, über das Gesims in einer Lade den Wind erhalten. Die Manual-Register der 4 Klaviere sind durchaus ganz und neben dem Glockenspiel angenehm, zierlich und mannigfaltig.

Die Kanzel ist eben auch ein der schönen Kirche angemessenes Werk von Bildhauer-Arbeit, mit großen Figuren geziert, und schöner Pflückung von Gold und Gipsmarmor gefaßt. Sie ist 33 Schuh hoch und hängt an einer Säule auf der Epistelseite, wodurch eine Treppe geschickt angebracht worden. Der Künstler heißt Sporrer und ist von Weingarten gebürtig, hält sich aber wirklich zu Bettford im Elsaß auf.

Die Gemälde in der Kirche sind alle von Meisterhänden. Das in der Erfindung, in der Dauer und Lebhaftigkeit der Farben unvergleichliche Frescogemälde ist die Arbeit des unvergeßlichen Kosmas Damian Asam in München. Das Hochaltarbild ist 24 Schuh hoch, 11 Schuh und 9 Zoll breit. Es stellt vor Gott Vater in der Luft schwebend, Gott Sohn und unsere liebe Frau auf eine Weltkugel gestützt. Die Patrone des Stifts St. Joh. Baptist, St. Benedict, Konrad, Alto, Oswald und Martin, welcher einen Bettler neben sich sitzen hat und die Bewunderung der Kenner ist. Der Maler heißt Giulio Penso von Genua. Obschon sein Name selten in der Liste der Künstler gefunden wird und auch seine Stücke, davon eines der Herzog von Württemberg besitzt, das andere in der Bildergallerie zu Wien sein soll, nicht leicht angetroffen werden, so gehört er doch unter die größten Maler des vorigen Jahrhunderts.

Die Altarblätter von der Evangelienseite hinunter sind folgende:

1) Eine Kreuzigung Christi, 19 Schuh 2 Zoll hoch, 10 Schuh 2 Zoll breit — die Schönheit dieses Bildes hat den Frescomaler Asam bis zum Weinen gerührt — von Giulio Penso.

2) Maria hilf, ein Passauerbild, etwa 5 Schuh hoch und 4 breit, von ebendemselben.

3) St. Sebastian, wie ihm die fromme Matron Irene die Pfeile aus den Wunden auszieht, ein Nachstück, allen Kennern schätzbar, von ebendemselben, hoch 11 Schuh 6 Zoll, breit 7 Schuh wie all übrigen kleine Altarblätter.

4) Ein sterbender Joseph, von Herrn Carloni einem Italiener und Bruder des Stukadors und Hofmaler zu Stuttgart.

Von der Epistelseite hinunter:

1) Eine Ablösung Christi vom Kreuze, in gleicher Größe mit der Kreuzigung auf der andern Seite, von ebenbesagtem Carloni.

2) Ein heiliger Benedict und Scholastica, dann

3) die Enthauptung des heiligen Jacobi, von Penso.

4) Ein heiliger Joh. Nepomuk, von Spiegler von Constanz.

Auf der Evangelienseite hinunter sind folgende:

1) Ein Christus, wie er ins Grab gelegt wird, mit mehreren Figuren, von Michael Angelo de Carravaggio, ein Geschenk Kaisers Leopold.

2) Ein vom Kreuz abgelöster Christus, wie er von Maria, Johannes und Magdalena beweint wird, von van Dyck.

3) Ein Benedict von Giulio Penso.

4) Ein heiliger Lorenz auf dem Rost, von Christoph Storrer.

Auf der Epistelseite:

1) Ein heiliger Stephan, wie er aus der Synagoge verstoßen wird, das letzte Werk des Giulio Penso.

2) Eine Maria mit dem Kind auf dem Schoß und einen kleinen Joh. Baptist, von Vincenz Malo aus Genua.

3) Ein heiliger Benedict, von Samuel von Hochstraden und Niklas von Rosendael, Niederländern.

4) Der Kindermord des Herodes, eine glückliche Copie Rudolphs Schwerter von Baden aus der Schweiz, der das kostbare Original des Guido Reni zu copiren eigens nach Bononien gereist ist 1656.

Die oberen Bildnisse in den 6 Altären sind eine Arbeit Leopold Breysings von Ueberlingen, ordentl. Malers von Weingarten, recht gut gemalt.

In der Sacristei hängen noch folgende 4 Gemälde:

Christus, dem Johannes auf seinem Schoß ruht, und Christus, der seiner Mutter das Abendmahl reicht, von Christoph Storrer.

Ein heiliger Benedict, der sterbend unter den Händen seiner Jünger das Abendmahl empfängt, und

Digitized by Google

die Steinigung des heiligen Stephan, beide ober den Thüren, sind Werke des Giulio Penso.

Ein zum Grabe getragener Christus, ein sehr altes Altarblatt, aber wirklich Meisterstück. Die Lebhaftigkeit der Farbe hat sich etwas verloren und ein Stümper darein gemalt. Der Meister ist unbekannt.

Uebrigens hängen noch wichtige Stücke von großen Meistern zerstreut herum, als:

Ein Benedict von Kaspar Krager.

3 große Landschaften von Kaspar Monpeer.

Eine Maria von Titian.

Eine Geschichte des hl. Bluts von Holbein.

Ein Benedict von Peter Paul Keka, Hofmaler des Herzogs von Savoyen.

Die heiligen Kosmas und Damian von Lanfranco.

Ein Portrait Albrecht Dürers, von ihm selbst gemalt.

Ein Herzog von Alba, von Abraham von Blämart.

Eine Königin Maria von Ungarn, von Lambert van Oert aus Antwerpen.

Eine Verkündigung Mariä und eine schmerzhafte Mutter, von Rotti, Hofmaler zu Stuttgart.

Eine gar schöne Ablösung Christi vom Kreuz. Nach einiger Urtheile von Hanns von Achen.

Eine wunderschöne Maria vom Berg Karmel mit mehreren Figuren, deren Urheber unbekannt. Und noch viele andere.

Ein Portrait von Peter Paul Rubens.

Ein Ecce Homo von Dürer.

Eine Kreuzigung und Verspottung Christi und Pilger zur hl. Stiege zu Rom: 3 Stücke guter, aber unbekannter Maler.

Die sich führende und in die Grube fallende Blinde glaubt man von Tintoretto zu sein.

Soweit der Pater Oswald.

Ich glaube noch folgendes anfügen zu müssen. Die Kirche hat ihren Haupteingang auf der westlichen Seite, wo sie von einem schönen Vorhof umgeben ist. Das mit Statuen gezierte, vorzüglich in die Augen fallende Frontispiz sowol als die beiden Thürme sind ganz von gehauenen Steinen, die aus der Schweiz beigeführt worden und denen man ihre natürliche silbergraue Farbe, wie billig, gelassen hat. Die große Kuppel sowol als die beiden Thürme haben ein Kupferdach. Vor 10 Jahren wollte man auch der übrigen Kirche ein solches geben. Da aber der Anschlag über 30 000 Gulden stieg, so kam man auf andere Gedanken.

Der Anblick der innern Kirche gibt die höchste Idee von einer nicht durch Verschwendung und Anhäufung, sondern durch Symetrie, Einfachheit und Solidität erzeugten Pracht. Nirgends Gold und Farben als an den Altären, Orgeln und Gemälden. Die hohen Säulen, an welche die Gallerie sich anlehnt, sind sowie die Bogen weiß und eine feine Stukadorarbeit überall, aber so angebracht, daß sie nirgends beschwerlich wird. (Schluß folgt.)

---

## Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt, O. F. M. in Paderborn.

„Sieben Gewänder," schreibt einer der bedeutendsten Liturgiker des 12. Jahrhunderts, Honorius Augustodunensis, „sind festgesetzt für die Priester, welche durch eine siebenfache Weihe ausgezeichnet, sich auch dadurch kenntlich machen, daß sie mit der Gnade des siebenfachen Heiligen Geistes durch sieben Tugenden hervorleuchten. Diese sieben Gewänder sind: Humerale, Albe, Cingulum, Stola, Subcingulum, Kasel und Manipel. Der Bischof wird gleichfalls mit diesen sieben Gewandern bekleidet, außerdem aber wird er noch durch folgende sieben ausgezeichnet: Sandalen, Dalmatik, Rationale, Mitra, Handschuhe, Ring und Stab." [1])

Von den sieben priesterlichen wie auch den bischöflichen „Gewändern" ist im Laufe der Zeit je eins außer Gebrauch gekommen, das Subcinctorium und das Rationale, oder richtiger das Subcinctorium wird heute in der abendländischen Kirche nur noch von dem Papste [2]), das Rationale von wenigen Bischöfen getragen. Wenngleich Honorius und andere Liturgiker des Mittelalters unsere Insignie klar und bestimmt als Rationale bezeichnen, so müssen wir uns doch zunächst etwas genauer mit dem Namen derselben beschäftigen, um von vornherein jene Verworrenheit und Unklarheit zu vermeiden, welche sich bisher in der Behandlung unseres Gegenstandes geltend gemacht hat.

### § 1. Name.

Unter Rationale versteht man einen liturgischen Ehrenschmuck, den einzelne Bischöfe bei der feierlichen hl. Messe anlegen, ähnlich wie der Erzbischof das Pallium. Im allgemeinen hat es die Gestalt eines Schulterkragens, der über der Kasel getragen wird.

[1]) Honorius Augustod., Gemma animae l. 1 c. 198; c. 209. Migne, P. L., 172, 604, 607.

[2]) Ueber das Subcinctorium vgl. P. Braun, Pontifikale Gewänder (Freiburg 1898), S. 198 ff.

Digitized by Google

Diese Insignie wird nun von manchen Archäologen mit einem zweifachen Namen bezeichnet: Rationale oder Superhumerale. So schreibt Reusens: „Ehemals erfreuten sich einige Bischöfe des Privilegs, über der Kasel ein besonderes Ornament aus kostbaren Stoffen tragen zu dürfen, das man Rationale oder Superhumerale nannte.“ [1]) Andere unterscheiden streng zwischen Rationale und Superhumerale und halten beide für verschiedene Ornatstücke, so u. a. Kanonikus Cerf, Barbier de Montault und Rohault de Fleury. Nach Cerf ist das Rationale kein Gewandstück, sondern eine mit edlen Steinen besetzte Goldplatte, das Superhumerale bezeichnet er als ein Schultergewand (pelerine) aus Seide oder aus reichen Stoffen.[2]) Auch Kraus acceptiert diese Unterscheidung und erklärt, wohl im Anschlusse an Cerf, das Superhumerale „als eine Art Pelerine oder Kollier mit Pendants, das um den Hals gehängt wurde“, das Rationale aber als „einen Brustschmuck, der aus einem großen Schild oder auch aus einem breiten Band mit zwei Schilden bestand“.[3]) Nach Schrod, der den Namen Superhumerale überhaupt nicht erwähnt, ist das Rationale ein kleiner viereckiger Brustschild oder ein zweiteiliges Gewandstück von geringer Breite, das wie das Pallium von einer Schulter zur andern Brust und Rücken bedeckt und über der Kasel getragen wurde.[4]) Aeltere Gelehrte, wie der angesehene Liturgiker Georgi und Ducange, hatten die Existenz einer solchen Insignie überhaupt geleugnet und sie identisch mit dem Pallium erklärt.[5])

Bei dieser Verwendung verschiedener Namen für denselben Gegenstand und desselben Namens für zwei verschiedene Gegenstände ist die Klarlegung der Bedeutung dieser beiden Namen, Rationale und Superhumerale, wohl von nöten.

Fragen wir zunächst die Gegenwart und erkundigen wir uns, wie man heute unsere Insignie an jenen Orten bezeichnet, wo sie noch im Gebrauch ist, so erhalten wir nicht dieselbe Antwort. In Eichstätt, Paderborn und Krakau heißt sie Rationale, in Toul aber Surhumeral (Superhumerale) — an allen vier Orten aber ist sie nicht aus Metall, sondern ein stofflicher Schulterkragen oder ein Schulterband, letzteres in Krakau.

Wenden wir uns an die Vergangenheit, so muß die Antwort etwas ausführlicher lauten. Die Liturgiker des Mittelalters gebrauchen das Wort Superhumerale zur Bezeichnung verschiedener liturgischer Gewänder. So schreibt Pseudo-Alkuin (10. Jahrhdt.): „Auch jetzt bedienen sich die Diener der Kirche eines Superhumerale, das wir Amikt nennen.“ [1]) Bruno von Segni († 1123) meint, weil das erzbischöfliche Pallium auf den Schultern ruhe, deshalb nenne man es auch Superhumerale.[2]) Eine dritte Bedeutung endlich hat das Wort Superhumerale in den „Statuten“ der Kirche von Toul aus dem Jahre 1497, die folgende Beschreibung der Insignie enthalten: „Das Superhumerale — so genannt, weil es auf den Schultern getragen wird — ist ein breites Band mit Fransen, welches oben die Schultern umkreist, vorn und hinten mit zwei manipelartigen Ansätzen versehen, auf den Achseln zwei runde Schilde hat und mit kostbaren Steinen versehen ist.“[3]) Diese Beschreibung paßt genau auf die noch heute in Toul-Nancy gebrauchte bischöfliche Insignie, sie paßt aber auch im allgemeinen auf den Ehrenschmuck der Bischöfe von Paderborn und Eichstätt, wo er jedoch Rationale heißt.

Woher stammt nun das Wort Rationale und was bezeichnete es ehedem? Bekanntlich gab es unter den Ornatstücken des jüdischen Hohenpriesters eine Insignie dieses Namens; es hatte die Form eines viereckigen Schildes und wurde auf der Brust getragen.[4]) Unter den Kultgewändern des Bischofs zählen jedoch die Liturgiker des Mittelalters, mit wenigen Ausnahmen, kein derartiges Ornatstück auf. Nicht einmal Bischof Durandus von Mende in Frankreich († 1296), der gelehrte Verfasser der Schrift „Rationale“, kennt es; ebensowenig die ältern Liturgiker Walafried Strabo, Amalar von Metz, Hugo von St. Viktor. Pseudo Alkuin bemerkt sogar ausdrücklich: „statt des Rationale (des Hohenpriesters) bedienen sich jetzt die Erzbischöfe des Palliums“.[5]) Ivo von Chartres scheint allerdings ein dem jüdischen Rationale analoges Kultgewand gekannt zu haben, denn er schreibt: „Diesen Ornat (das Rationale) trug im alten Testament nur der Hohepriester, bei uns nur diejenigen, denen es gestattet ist“; und ein andermal: „im neuen Bunde gebrauchen die Priester kein Rationale, nur die Bischöfe bedienen sich seiner“.[6]) Doch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß er hier das Pallium im Auge hat.

Mit Bestimmtheit sprechen nur zwei Liturgiker von einem Rationale der Bischöfe, Honorius Augustodunensis und ihm nachschreibend Bischof Sicard von Cremona († 1215); ersterer schreibt: „Das Rationale ist aus dem Alten Testament herübergenommen, . . . . heute zieht man dem

---

[1]) Reusens, Eléments d'archéologie chrétienne, éd. 2., II. (1886) 478.

[2]) Cerf, Dissertation sur le rational en usage dans l'église romane et dans l'église de Reims, p. 234. Diese Arbeit wurde publiziert in: Travaux de l'academie nationale de Reims. 83. vol. 1. Bd. Reims 1889.

[3]) Geschichte der christlichen Kunst, XI, 1, 496.

[4]) Kirchenlexikon (2. Aufl.) X, 795. s. v. Rationale.

[5]) Georgi, Liturgia Roman. Pontific. I (Romae 1731) 223. Ducange, Glossarium s. v. Rationale; ed. Herschel V, 598.

[1]) De divinis officiis c. 38. Migne, P. L., 101, 1239.

[2]) Tractatus de sacramentis. Migne, P. L., 165, 1105.

[3]) Martin, Histoire des diocèses de Toul, Nancy et S. Dié, I (Nancy 1900) 407. „Dicitur superhumerale, quia super humeros ponitur post casulam. Est stola larga, fimbriata, circuiens humeros desuper, cum duobus manipulis dimissis ante et retro, circa scapulas ex utraque parte in modum scuti rotundi, lapidibus pretiosis cooperti.“

[4]) Exodus, 28, 15 ff.

[5]) De divinis officiis l. c. col. 1239.

[6]) Ivo Carnotensis, Sermo 3. Migne, P. L., 151, 523.

Digitized by Google

Rationale Gold und Edelsteine vor, die vor der Brust des Bischofs auf der Kasel befestigt werden." Sicard hat diese Worte mit geringer Aenderung aus den „Edelsteinen" des Honorius von Autun entlehnt,[1]) sie gewähren uns keine rechte Vorstellung von dem betreffenden Ornatstücke; jedenfalls aber war dies kein Schultergewand, sondern anscheinend ein metallener Schmuck, der auf der Brust des Bischofs befestigt wurde und mit dem alttestamentlichen Rationale einige Aehnlichkeit hatte, also wohl von viereckiger Gestalt war.

Verschieden von diesem durch Honorius bezeugten metallenen Ornatstücke war jene bischöfliche Insignie, die unter dem Namen Rationale in verschiedenen päpstlichen Bullen des hohen Mittelalters erwähnt wird und die als ein stoffliches Schulterornat bis jetzt in verschiedenen Kirchen in Gebrauch ist, und zwar noch heute unter dem Namen Rationale.

Das Resultat dieser Untersuchung ist also kurz dieses: im Mittelalter gab es unter den bischöflichen Insignien ein Gewandstück, das über der Kasel getragen und bald als Superhumerale, bald als Rationale bezeichnet wurde. Das Wort Rationale wurde außerdem gebraucht zur Bezeichnung einer andern liturgischen Insignie, welche in Form einer quadratischen, mit Gold und Edelsteinen reich verzierten Agraffe über der Kasel auf der Brust getragen wurde. — Die monumentalen Zeugnisse werden diese Unterscheidung bestätigen.

Wir werden uns im folgenden des Wortes Rationale durchweg zur Bezeichnung beider Insignien bedienen, und wo es zur Unterscheidung notwendig ist, das eine als stoffliches, das andere als metallisches Rationale bezeichnen. Passender würde man allerdings — wie es noch heute in Toul üblich ist — das erstere Superhumerale nennen, wie wir auch zuweilen tun werden. Wäre nicht in deutschen Kirchen und selbst in den päpstlichen Bullen die Bezeichnung Rationale für das Superhumerale üblich, dann möchten wir vorschlagen, zur leichteren Unterscheidung die beiden verschiedenen Ornatstücke auch verschieden zu benennen.

### 2. Form und Ausstattung.

Es ist jetzt unsere Aufgabe, die im Vorhergehenden angedeutete Verschiedenheit des Rationale im einzelnen genau zu bestimmen, und zwar vornehmlich bezüglich der Gestalt. Hören wir zunächst, welche Form und Beschaffenheit das levitische Rationale hatte, von dem uns der heilige Geschichtsschreiber eine sehr ausführliche Schilderung hinterlassen hat. „Fertige, heißt es im Buche Exodus, den Brustschmuck der Entscheidung (rationale indicii) in künstlich gewebter Arbeit aus Gold, blauem und rotem Purpur und doppelt gefärbtem Karmosin und gezwirntem Byssus. Viereckig soll er sein und doppelt gelegt, eine Spanne soll sein Maß sein in der Länge und ebensoviel in der Breite. Und besetze ihn mit vier Reihen von Steinen: in der ersten Reihe sei ein Karneol, ein Topas und ein Smaragd; in der zweiten ein Karfunkel, ein Saphir und ein Jaspis; in der dritten ein Hyazinth, ein Achat und ein Amethyst, in der vierten ein Chrysolit, ein Onyx und ein Beryll. Und sie sollen die Namen der Söhne Israels tragen, die zwölf Namen sollen eingegraben werden, in jeden Stein der Name eines der zwölf Stämme. Und bringe an dem Brustschmuck unter sich zusammenhängende Ketten von ganz reinem Gold an, und zwei goldene Ringe, welche du an den beiden obern Ecken des Brustschmuckes setzen wirst, und befestige die goldenen Ketten an die Ringe an den Enden desselben und die Enden der Ketten verbinde mit den Häftchen auf beiden Schulterstücken des Schulterkleides (Superhumerale) auf der dem Schulterschmuck zugewendeten Seite. Fertige auch zwei goldene Ringe an und setze sie an die Ecken des Brustschmuckes an den Saum, welcher dem Schulterkleid gegenüber liegt.... Und der Brustschmuck soll mit seinen Ringen mit blauen Schnüren an die Ringe des Schulterkleides geknüpft werden." [1]) (Fortsetzung folgt.)

[1]) Honorius, Gemma animae l. 1 c. 213. Migne, P. L., 172, 608. Sicardus, Mitrale l. 2 c. 5. Migne, P. L., 213, 78: „Rationale vestis est a lege sumpta .... hodie praefertur aurum et gemmae in pectore pontificis, planetis affixae."

## Literatur.

**Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik. Zur Belehrung über die chemisch-technischen Grundlagen der Malerei für Kunstschulen, Kunst- und Dekorationsmaler. Von Dr. Friedrich Linke, Professor der Chemie und Leiter des chemischen Laboratoriums an der K. k. Kunstgewerbeschule, Dozent an der K. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Stuttgart. Paul Neff, Verlag (Karl Büchle) 1904. Preis 3 M. 50 Pf., gebd. 4 M.**

Immer lauter, immer eindringlicher ertönt allerorten, wo man für Kunst ein tieferes Interesse hat, die Klage über den raschen Verfall, den so viele neue Werke der Malkunst zeigen. Meisterwerke, die, als Kunstereignisse gepriesen, die Welt entzückt haben, erscheinen nach wenigen Jahren in ganz verschobenen Farbwerten, in getrübten, teils verblaßten, teils verdunkelten Teilen, borkig verschrumpft und zerrissen. Wie wird erst nach weiteren Jahrzehnten der Jammer über viele der allerneuesten Werke erschallen! Von einer Seite wird der Tenor der Klage auf das schier greuliche Chaos der Malmethoden, der Maltechnik gelegt, anderseits jammern die malenden Künstler über das unverläßliche heutige Material, über Verfälschung und Verpantschung von Farben und Malmitteln. Und wem wird die Hauptschuld an diesem so beklagenswerten Zustande gegeben? Zumeist der bösen, bösen Chemie, die mit ihren „hochgepriesenen Fortschritten" Fälschern und Pantschern und „Erfindern neuer Maltechniken" immer mehr, und immer neue Mittel für ihr verderbliches Beginnen an die Hand gibt. Wie wenig Recht, wie viel Undank in dieser Anklage! Wem fiele es ein, die Fortschritte der Photographie und der Reproduktions-

[1]) Nach der Uebersetzung von Allioli-Arndt.

Digitized by Google

techniken zu verdammen, weil sie auch täuschendere Banknotenfälschungen ermöglichen? — So die Einleitung, und der Verfasser zählt dann auf, was die Malkunst der Chemie zu verdanken habe. Eine Menge schlechter Farben, unhaltbarer Farbstoffe, gibt der Verfasser selbst zu, hat die neuere Chemie auch geschaffen, die der Künstler eben meiden muß — meiden muß, auch wenn sie sich unter falschen, beruhigenden Namen auf seine Palette schleichen wollen. Und da liegt der Angelpunkt. Um sie meiden zu können, muß man sie kennen und erkennen. Die Grundlagen aber für solche Kenntnis soll das vorliegende Werkchen geben und es erscheint uns daher für Kunst- und Dekorationsmaler fast unentbehrlich zu sein. Interessant ist, was der Verfasser über Farbenfabriken sagt: Ausschließlich gute Farben liefert keine Fabrik. Beschwört man Farbenfabrikanten, zu Künstlerfarben doch nur die erprobt guten, haltbaren Farbenkörper zu verwenden, und schlechte, unhaltbare Farben — wie solche in ihren Listen zu Dutzenden figurieren — gar nicht zu erzeugen, so heißt es stets, das sei unmöglich, da auch die schlechten Farben von den Künstlern verlangt werden, die Karminfarben, Van Dyk-Braun, Deckgrün u. s. w. Wer sie nicht herstelle, verliere die Kundschaft an die Konkurrenzfabriken. Es müssen also zunächst die Maler wissen, was schlecht ist, um nur etwas Gutes verlangen zu können. Entfällt die Nachfrage nach den schlechten Farben, so werden diese naturgemäß auch von selbst vom Markte verschwinden. Nur die Künstler selbst können also da eine Aenderung zum Bessern anbahnen. Also mögen sie alle zu obigem, durch und durch sachverständigem und praktischem Büchlein greifen!

„Die Kunst". Sammlung illustrierter Monographien. Herausgegeben von R. Muther. Band IX. Leonardo da Vinci von R. Muther.

Neben Michelangelo haben wir ohne Zweifel in Leonardo da Vinci den gewaltigsten Genius der italienischen Renaissance zu erblicken. Die Universalität, die Sinnenfreudigkeit, auch die religiöse Zweifelsucht jener Zeit ist in ihm Fleisch geworden. Die gewiß nicht leichte Aufgabe, Persönlichkeit und Kunst dieses Universalgenies in dem engen Rahmen eines der niedlichen Bard'schen Monographienbändchen zu würdigen, hat R. Muther selbst übernommen und in seiner Art auch trefflich gelöst. Die Darstellungsweise ist ganz Muther: geistreich, prickelnd, pikant, fast durchweg gesättigt von einem gewissen erotischen Parfüm. Daß kunstgeschichtliche Themata in solcher Zubereitung auch da noch Anklang finden, wo man sonst für wissenschaftliche Darlegungen nicht zu haben ist, glauben wir gern. Uebrigens ist in der vorliegenden Abhandlung das Geistreiche manchmal ziemlich auf die Spitze getrieben und scheint uns der Verfasser namentlich das Erotisch-Weichliche in Leonardos Leben und Kunst über Gebühr accentuiert zu haben. Den „sinnenfrohen Paganismus" hat nicht, wie Muther es darstellt, erst Leonardo in die Kunst eingeführt, er lag in dem ganzen Wesen jener Kultur und schließlich im Prinzip der Renaissancekunst begründet. So wären noch allerhand sachliche Ausstellungen zu machen. Auch in dieser Monographie nimmt der Verfasser wieder Anlaß, hellenische und christliche Kunst einander gegenüberzustellen, und wieder fällt der Vergleich sehr zu Ungunsten der christlichen aus. Allerdings, dieses Resultat muß sich ergeben, wenn man mit Muther der hellenischen Kunst „alles Krankhafte, Lüsterne" (!) abspricht, und anderseits die christliche Kunst durch „die Darstellungen geschundener Märtyrer mit Beilen im Kopf und Messern im Schenkel" (p. 41) charakterisieren will. Die Behauptung, das Christentum sei „eine finstere, freudlose Religion" (p. 37), ist eine Verzerrung des christlichen Lebensideals und wenn ein anderer als Muther den Satz aufgestellt hätte (p. 38) „geht man durch ein christliches Museum, so ist alles düster", so müßten wir ihn der Unkenntnis beschuldigen. Ein Fiesole, die Meister der Kölner Schule, überhaupt die gesamte frühgotische Kunst düster! Und gehören die bedeutendsten Meisterwerke Rafaels, eine Sixtina, Sedia ꝛc. etwa nicht zur christlichen Kunst? Aus derartigen, fast unbegreiflichen Bemerkungen spricht eine große Voreingenommenheit des Verfassers gegen das Christentum. Dennoch möchten wir das Büchlein schon wegen der flotten, gefälligen Darstellungsweise und der berückenden Sprache empfehlen. Die Ausstattung mit zwei Kabinettstücken von Photogravüren und acht Vollbildern in Tonätzung ist geradezu prächtig und übertrifft bei weitem das, was man um den sehr geringen Preis (M. 1.25 kartoniert) erwarten könnte.

Buchloe. Dr. J. Damrich.

## Annoncen.

**Neue, aufs reichste ausgestattete Kunstgeschichte.**

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**GESCHICHTE DER BILDENDEN KÜNSTE**

VON DR. ADOLF FÄH.

Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Mit einem Titelbilde, 36 Tafeln und 940 Abbildungen im Texte. Lex.-8° (XX und 786) M. 20.40; geb. in Orig.-Halbfranzband M. 25.—.

„. . . Ernstes Quellenstudium, gewissenhafte Rücksichtnahme auf die Resultate der neuesten Forschung, Klarheit der Diktion und reicher Bilderschmuck vereinigen sich hier zu einem gelungenen Ganzen. . . ."
(Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, München 1903, Heft 4 5.)

Hiezu eine Kunstbeilage:
Die Kirche zu Untertürkheim.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 2. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Die Kunstschätze des Klosters Weingarten zur Zeit der Säkularisation.

Von Hofrat Dr. Giefel in Ludwigsburg.

(Schluß.)

Bei der ungeheuren Länge und Weite der Kirche nehmen die Stühle einen nur unbedeutenden Raum ein und hemmen nirgends die Aussicht. Auf der schönen Galerie, die über leichte, gefällige Bogen von einer Säule zur andern sich schlingt, ist nicht ein einziger Stuhl angebracht. In Ansehung des Lichts kann nicht leicht in einer Kirche besser gesorgt sein. Ueber den Wert der Gemälde muß ich Meister urteilen lassen, kann indessen der brennenden Lebhaftigkeit der Farben in den Freskogemälden meine Bewunderung so wenig versagen als alle anderen, die davon reden. Die großen Gemälde auf der Galerie sind nicht an die Wand befestigt, sondern in vergoldeten breiten Rahmen aufgehangen.

Der Chor, worin der große Hochaltar steht, ist von der übrigen Kirche durch ein meisterhaftes vergoldetes Gitter abgeschieden. Die auf beiden Seiten angebrachten dreifachen Sitze sind von geglättetem Nußbaum. Ueber denselben steht die kleine Orgel, deren in der Beschreibung nicht erwähnt ist. Sie wird klein genannt, weil sie nur ein Dritteil der großen ausmacht, hat aber 2222 Pfeifen und ist also nichts weniger als klein. Um den Chor auf beiden Seiten zu zieren, ist er in zwei Teile geteilt, die 40 Schuh von einander entfernt sind und durch Luftkanäle unter der Erde kommunizieren.

In einem besonderen Altar am Gitter wird unter vierfachem Verschluß das größte Heiligtum von Schwaben, nämlich einige angebliche Tropfen des Blutes Christi in einem reich gefaßten Kristall verwahrt, die durch den römischen Soldaten Longinus, der bei der Kreuzigung die Seite des Heilandes öffnete, nach Mantua gebracht und endlich in den Besitz der Welfen gekommen sein sollen, welche sie vor 600 Jahren hieher stifteten. Dieses Heiligtum wird jährlich um Pfingsten hinausgetragen und von der aus der weiten Gegend zuströmenden Menge, wobei gewöhnlich gegen 3000 Mann zu Pferde sind, begleitet.

Die Kirchengefäße und Zieraten sind in einem besonderen Gewölbe neben der Kirche in vielen Schränken verwahrt. Ihr Wert besteht mehr in der Kunst und in dem Altertum als in dem innern Gehalt. Doch sind sie auch in dieser Rücksicht noch bedeutend. Bei den Drangsalen des letzteren Kriegs sah sich das Stift genötigt, die wichtigsten silbernen Gefäße anzugreifen und es wurden über 370 Mark zu Salzburg vermünzt. Allein von allem, was die Kirche hat, verdient die große Orgel auf der Galerie über dem Haupteingang den entschiedensten Vorzug sowohl für den Freund der Musik als für den Architekten. Sie wurde nach 14jähriger Arbeit im Jahre 1754 vollendet. Ihre Höhe und die Zahl der Pfeifen ist in der obigen Beschreibung angemerkt. Sie ist in zwei oben verbundenen Hälften aufgestellt, um dem Licht von zwei großen Fenstern den Durchgang zu geben. In dieser Mitte steht das vierfache elfenbeinerne Klavier mit seinen 76 Registerzügen ganz frei, so daß der Spielende die ganze Kirche übersieht.

Digitized by Google

Ueber ihm hängt das künstliche Glockenspiel in zwei große Weintrauben (dem Wappen von Weingarten) formiert.

Der Pater Chorregent, ein vorzüglicher Orgelspieler und sehr gefälliger Mann, zeigte und erklärte mir gestern den ganzen Bau, den man auf inwendigen Stiegen und Gängen völlig durchwandern kann. Ich habe aber von dieser Kunstreise wenig deutliche Begriffe zur Ausbeute erhalten, wobei ich jedoch zum Trost hörte, daß man jedem gemeinen Orgelmacher alle Türen öffnen könne, ohne zu fürchten, daß er den Mechanismus entdecken und verraten werde.

Nach der Klassifikation, welche die Orgeln in ganze, halbe u. s. w. einteilt, ist diese weit mehr als eine ganze. Von den äußerlich sichtbaren Pfeifen haben die größten 32 Fuß Länge und 960 Maß Inhalt. Inwendig aber sind noch größere, die zwei Oktaven unter das tiefe C gehen und in welche ein Mann von mittlerer Dicke sich gemächlich hineinlassen kann. Die vorzügliche inwendige Politur der Pfeifen trägt sehr viel zur Reinheit und Stärke des Tons bei. Von der letzteren kann man sich keinen Begriff machen. Da muß alles, was Lärm machen kann, verstummen, denn mit einem Druck der beiden Hände und Füße kann der Spielende über 400 große und kleine Pfeifen ertönen machen, denen es bei einem Luftstrom aus 12 Bälgen an Odem nicht fehlt.

Mit der innern Kunst wetteifert die äußere herrliche Architektur der Orgel, ohne die Kirche im mindesten zu genieren, erfüllt sie den Raum zwischen dem Frontispiz und dem innern Gewölbe. Sie ruht auf Säulen, die, wie alles Holz an der Orgel, einen gelbgrauen marmorierten feinen Lack haben, auf dem die reichen Vergoldungen sich unvergleichlich ausnehmen.

Außer den Säulen wird sie durch mehrere weiße Figuren von vorzüglicher Arbeit getragen. Ihre Höhe und die Abteilung in zwei Hälften, wodurch vier Fronten entstehen, auf denen eine große Menge von Registern, die sonst verdeckt geblieben wären, sich präsentieren, gibt ihr ein ausnehmend reiches und geschmücktes Ansehen.

Wie ich höre, haben sogar ausländische Schriftsteller von dieser Orgel als einem der größten Meisterstücke geschrieben, und hier will man versichern, daß keine in Deutschland ihr an Vollkommenheit überlegen sei.

Freilich ist von der Seite, wo Weingarten als eine Entschädigung in Rücksicht kommt, die ganze Herrlichkeit der Kirche kein bedeutendes Objekt, könnte vielmehr, da sie keine Pfarrkirche ist, einst noch in Verlegenheit setzen, allein von jedem Freund des Großen und Schönen verdient dieser der Gottheit würdige Tempel gekannt zu werden.

## Neue Monstranz im Rokokostil.

(Vergl. die Kunstbeilage in dieser Nummer.)

Es ist im „Archiv" 1902 Nr. 11 „Ein metallurgisches Prachtstück", eine Monstranz in romanischem Stile, im Atelier des Meisters Hugger zu Rottweil für die St. Nikolauskirche in Stuttgart ausgeführt, in Wort und Bild gegeben worden. Wir bringen in heutiger Nummer ein weiteres solches Prachtstück, und zwar in einem der Spätstile, in Rokoko, ausgeführt. Dasselbe stammt aus dem rühmlichst bekannten Atelier von F. Harrach u. Sohn, Kgl. bayerische Hofsilberarbeiter und Ziseleure in München, und wurde für die Pfarrkirche in Scheidegg im bayerischen Allgäu hergestellt. Dem Künstler lag eine Entwurfskizze von dem bayerischen Oberbaurat Höfl vor, welche aber bei der Ausführung in der Ornamentik vereinfacht und teilweise auch verändert wurde, und zwar sehr zu Gunsten des Werkes. Namentlich wurden mit Recht die nackten Engelsgestalten des ursprünglichen Entwurfes weggelassen und die Pilaster- und Putten-Karyatiden in Säulchen umgewandelt.

Was die Komposition von Monstranzen in den Spätzeiten der Renaissance — im Barock und Rokoko — anlangt, so finden wir meistens die Oval- oder Eiform, welche sozusagen eigentlich nur Umrahmungen des Thronus des Allerheiligsten bilden, und es ist nicht zu leugnen, daß hier, namentlich bei den sogenannten „Sonnenmonstranzen", „das Allerheiligste wirklich und tatsächlich den Haupt- und Mittelpunkt der Monstranz bildet, so zwar, daß alles, was an und in derselben ist, moralisch und künstlerisch auf diesen heiligsten Kernpunkt

Digitized by Google

hinführt und hinweist". Hier aber bei unserer Scheidegger Monstranz ist von dieser Oval- oder Eiform abgesehen und der Komposition der Entwurf eines Tabernakelaltares der Spätstile zu Grunde gelegt worden und zwar in einer Weise, daß auch hier das Allerheiligste den Haupt- und Mittelpunkt des Ganzen bildet. Die Haupt- oder Mittelnische enthält nämlich den Thronus mit dem Sanktissimum an Stelle des Tabernakels, die beiden Seitennischen haben in figürlichen Darstellungen die Patrone der Kirche und über der Mittelnische erhebt sich wie bei den Barock- und Rokokoaltären ein weiterer Aufbau mit figürlicher Darstellung. So ist die ganze Komposition oder Architektur, wie wir besser sagen, sehr klar, einfach und in durchgreifender Harmonie angelegt, ohne daß sie von der sonst so sehr zur Ueberladung geneigten Rokoko-Ornamentik beeinträchtigt würde.

Die Monstranz wurde ganz in Silber mit schwerster Vergoldung zur Ausführung gebracht und es ward dem Meister die Aufgabe gestellt, daß sie nicht schwerer als 8 Pfund oder 4 Kilo und ca. 80 Zentimenter hoch werden sollte. Es war daher von selbst gegeben, daß die ganze Arbeit, um das vorgeschriebene Gewicht nicht zu überschreiten, getrieben werden mußte. Alle Teile, selbst die einzelnen Architekturteile, sind denn auch in Silberblech getrieben, montiert und teilweise im Feuer zusammengelötet, eine Arbeit, die nicht nur künstlerisches Empfinden und Können, sondern auch einen hohen Grad von technischer Fertigkeit erforderte. Mit Ausnahme des Nodus findet sich an der ganzen Monstranz nicht ein Stückchen Guß.

An figürlichen Darstellungen sehen wir in den beiden Seitennischen die Patrone der Kirche und zugleich des Allgäues, die Heiligen Gallus und Magnus, oben Gott Vater, darüber den heiligen Geist in Taubengestalt und an den Gesimsen zwei Engelköpfchen. Diese Figürchen sind sämtlich von dem Bildhauer Rusinger in Elfenbein geschnitzt und miniaturartig in ausgezeichneter Feinheit und Zartheit ausgeführt und in würdigster Weise dem Stile der Monstranz angepaßt. Die Säulchen, von welchen sie umrahmt werden, sind aus echten blauen Lapis-Lazzulisteinen gearbeitet, die teilweise matte Vergoldung der Ornamentik mit den abwechslungsweise polierten glänzenden Stellen derselben, der tiefblaue Glanz der Säulchen, die gelbliche Farbe der geschnitzten Elfenbeinfigürchen und dazwischen die echten Rubinen mit dem in Diamanten strahlenden Halbmond der Lunula geben dem Ganzen eine wunderbar prächtige Abwechslung und Farbenharmonie. Wir haben in dieser Scheidegger Monstranz ein Werk von hervorragendem künstlerischen Wert, das ein Ehepaar um den Preis von 4000 M. gestiftet hat. Detzel.

## Romanische Reliquienkästchen in Württemberg.

Von Max Bach.

Reliquienschreine und -Kästchen aus romanischer Zeit haben sich in den Kirchen unseres Landes nur sehr wenige erhalten; Keppler führt in seinem Buche über die kirchlichen Kunstaltertümer Württembergs nur ein kleines Stück an und zwar ein silbernes mit fünf ziselierten Bildern aus dem Leben der hl. Katharina in der Kirche zu Altshausen. Dagegen finden sich in den Stuttgarter Sammlungen zwei bedeutende Stücke und ein drittes in Eßlingen vor.

Der Stuttgarter Reliquienschrein, dem wir uns zunächst zuwenden wollen, hat in neuester Zeit durch Hans Semper eine kunstgeschichtliche Würdigung erfahren.[1]) Der Kasten hat die Form einer Basilika und ist am Sockel 25,5 Zentimeter lang, die Höhe beträgt vom Sockel bis zum Scheitel 32 Zentimeter. An den beiden Langseiten stehen zwischen Pilastern Christus mit den 12 Aposteln in streng schematischer Haltung, sämtliche Figuren sind gleichmäßig mit Alba und Mantel bekleidet und halten ein Buch in den Händen, einzelne, z. B. Petrus, sind mit ihren Atributen versehen. An den Ecken stehen höchst charakteristische Kriegerfiguren mit konischem Helm, langen Schilden und breiten Schwertern. Ihre Kleidung ist der Kettenpanzer, sie werden durch eingeschnittene Namen an den Schilden bezeichnet als die Heiligen Gereon, Kassius, Viktor und

[1]) „Zeitschr. für christl. Kunst" 1900, S. 167 ff., eine gute Abbildung in Paulus' Württemb. Kunstdenkmälern (Atlas).

Digitized by Google

Mauritius. Es sind dies vier Märtyrer der thebanischen Legion, welche am Niederrhein besondere Verehrung genießen, da nach der Legende der hl. Viktor in Xanten, der hl. Gereon in Köln und der hl. Kassius in Bonn des christlichen Glaubens halber niedergemetzelt wurden. Ueber ihren Gräbern entstanden Kirchen, welche den genannten Heiligen geweiht und in denen die Verehrung ihrer Reliquien eifrig gepflegt wurde.

An beiden Giebelseiten sieht man einerseits Christus am Kreuz (eine neuere Ergänzung) zwischen vier Figuren, worunter zwei Juden durch ihre Hüte kennbar sind, anderseits die drei Frauen am Grab Jesu mit den schlafenden Wächtern und dem Engel. Im Giebel anscheinend König David zwischen zwei knieenden Engeln. Auf den Dachflächen sind unten die Flucht nach Aegypten, die Hirten auf dem Felde und die Geburt Christi dargestellt, oben Engel, welche aus Türmen hervorragen, an den Ecken wieder Kriegerfiguren. Der Kasten ist von Holz, die Ornamente und Figuren aus Bein geschnitzt und aufgelegt.

Man hat dieser Reliquie früher ein hohes Alter zuschreiben wollen, nach den Ausführungen Sempers am genannten Ort kann es jedoch keinem Zweifel mehr unterliegen, daß unser Kästchen einer Gruppe von Denkmälern angehört, die um die Wende des 11. Jahrhunderts und noch später in den Rheinlanden angefertigt wurden. Man hat ähnliche Stücke in französischen Sammlungen, in Berlin, in Darmstadt und an anderen Orten. Das Darmstädter Exemplar in Form eines Turms zeigt z. B. ganz das gleiche Sockelornament und ganz ähnliche Engel, ebenso entsprechen die kleinen gekuppelten Pavillons an den Schmalseiten des Stuttgarter Kästchens genau denjenigen am Deckel des Darmstädter turris.

Auch die Art, wie der Engel in der Scene der Frauen am Grabe auf dem offenen Sarg sitzt, während die Schildwachen davor am Boden liegen, entspricht überhaupt der Ikonographie des 11. bis 12. Jahrhunderts, so daß über die Zugehörigkeit des Stücks zu der genannten Gruppe wohl keine Meinungsverschiedenheiten entstehen können.

Ein zweites Stück der Stuttgarter Sammlung ist ein Elfenbeinkästchen oder näher bezeichnet, eine hölzerne Schachtel mit Elfenbeinplatten belegt. Das Stück ist schon in Heideloffs Kunst des Mittelalters in Schwaben in natürlicher Größe abgebildet, leider aber nicht stilgetreu, namentlich sind die Köpfe modernisiert.[1]) Die Schachtel ist 18,5 Zentimeter lang und 10 Zentimeter breit und zeigt als Hauptdarstellung auf dem Deckel die Himmelfahrt Christi in eigenartiger Auffassung. Unten sieht man Maria mit den Jüngern Jesu in lebhaft bewegten Stellungen, mit nach oben gerichtetem Blick oder auch in Trauer abgewendet unter Bäumen stehen. Dazwischen die griechische Inschrift:

*EIPHNHN THN EMHN ΔIΔΩMI ΥMIN EIPHNHN THN EMHN ΛΦIHMI ΨMIN.*

„Meinen Frieden gebe ich euch, meinen Frieden lasse ich euch", Joh. 14. 27. Darüber Christus in der Mandorla von Engeln gehoben, von zwei anderen umschwebt. Rings um den Deckelrand liefen auf Bibelstellen bezügliche Inschriften, von denen aber auch nur noch die vordere ganz lesbar ist. *„BPOTΩN AIIAPXHN OΨPANO ΔPOMON ΛABON"*, d. h. der zuerst unter den Menschen gen Himmel gefahren ist. Darunter ist die Auferstehung der Toten, oder wenn man will, Christus in der Vorhölle zur Anschauung gebracht. Christus, welcher den Satan niedergetreten hat, erhebt den vor ihm knieenden Urvater Adam, während zu beiden Seiten Patriarchen und Propheten, unter denen die Könige David und Salomo mit Kronen auf den Häuptern, verlangend aus den gesprengten Gräbern die Arme nach dem Heiland ausstrecken. Auf der entgegengesetzten Seite sieht man fünf stehende Figuren mit Schriftrollen in den Händen. In der Mitte laut Inschrift David, zu seiner Rechten und Linken je zwei Propheten, von denen die beiden äußersten durch eine auf einem ornamentierten Fuß ruhende Tafel mit Inschriften von den andern getrennt sind. Es ist indessen nur die linker Hand unversehrt geblieben; sie gibt den Propheten zur Rechten Davids die Namen Jeremias und Ezechiel; die zu seiner Linken

[1]) Eine Phototypie in der Festschrift von Paulus zum 25jährigen Jubiläum des Württemb. Altertumsvereins 1893.

Digitized by Google

sollen also wohl Daniel und Jesaias darstellen.

Die Arbeit sämtlicher Darstellungen ist äußerst zierlich bis in die kleinsten Details durchgeführt. Die Drapierung besonders der Engel verrät schon eine vorgeschrittene Kunstepoche, so daß man wohl nicht fehlgehen wird, wenn man das Stück der spätbyzantinischen Zeit des 12. Jahrhunderts zuzuschreiben geneigt ist.

Ein drittes Exemplar derartiger Reliquienkästchen, welches aber einer früheren Zeit angehört, ist erst in neuerer Zeit bekannt geworden. Es befindet sich im Archiv der Stadt Eßlingen und ist abgebildet im I. Band von Paulus' Württemb. Kunstdenkmälern S. 182. Das Kästchen ist etwa 25 Zentimeter lang und 11 Zentimeter hoch, ist aber in sehr defektem Zustand und durch Anbringung eines häßlichen Truhenschlosses verunstaltet. Der Körper ist von Holz mit aufgelegten Ornamenten und Figuren von Bein im antikisierenden Stil. Die Langseiten sind in je drei quadratische Felder eingeteilt, umgeben von breiten Ornamentstreifen, welche aneinandergereihte Rosetten bilden, ein Motiv, welches bei zahlreichen anderen Kästchen dieser Zeit und Schule stets wiederkehrt und so unzweifelhaft zur Richtschnur für dessen Provenienz dient. In den Feldern sind kämpfende Krieger teils nackt, teils nur mit Toga oder Tunika bekleidet angebracht. Diese Figuren sind noch ganz im antiken Geist behandelt, sie führen teils Speere, teils kurze breite Schwerter; eine besonders charakteristische Figur ist der Schleuderer an der Vorderseite des Kästchens links, derselbe trägt in den Falten seines Mantels einen Vorrat Steine, während die Rechte erhoben ist im Begriff, einen Stein zu schleudern. Auf dem Deckel ist nur noch das mittlere Figurenfeld erhalten, jedoch durch die angebrachten Beschläge sehr verdorben. Die Schmalseiten der Kassette sind vielfach geflickt und überdies noch durch eiserne Spangen, welche die Ecken zusammenhalten, beschädigt.

Daß hier entgegen dem sonstigen Gebrauch profane Sujets zur Darstellung kommen, erklärt sich daraus, daß solche während des monoklastischen Regims entstanden sind. Jedenfalls ist unter der bilderstürmerischen Epoche des byzantinischen Reichs eine neue Aufnahme antiker Motive und Darstellungen ziemlich gewiß und es ist wohl anzunehmen, daß die aus Byzanz vertriebenen Künstler in Rom gastfreundliche Aufnahme fanden und ihre Einflüsse auf die dortige Kunst unter den Päpsten Hadrian I. und Leo III. geltend machten. Man darf diese, fast in allen größeren Sammlungen des Kontinents vorhandenen Kästchen als italienische Arbeiten des 8. Jahrhunderts betrachten, welche fabrikmäßig angefertigt wurden, um als Behälter für die damals zahlreich aus Italien ausgeführten Reliquien zu dienen.

Zu den bekanntesten derartiger Kassetten gehörten diejenigen im Schatz der Viktorskirche zu Xanten und zu Kranenburg, ferner zwei besonders schöne Stücke in den Sammlungen Basilewsky und Germeau in Paris, im Kensington-Museum in London und in der Sammlung Carrand in Florenz.

## Literatur.

**Berühmte Kunststätten**, Leipzig. E. A. Seemann Nr. 22: **Augsburg** v. Barth. Riehl.

Der Verfasser, Professor der Kunstgeschichte an der Universität München, hat es verstanden, in gedrängter und doch fließender Sprache uns ein ziemlich lückenloses Bild der Entwicklung der Augsburger Kunst von den Zeiten eines heiligen Ulrich bis herauf zum Rokoko zu bieten. Selbst derjenige, dem Augsburgs Bedeutung in der Kunstgeschichte nichts Unbekanntes ist, wird beim Studium dieses Werkes staunen müssen über die Fülle des Materials, das hier zu behandeln und zu verarbeiten war. Und umso schwieriger mußte diese Aufgabe sein, als auf den verschiedenen zu besprechenden Gebieten vielfach nur wenig und dürftig vorgearbeitet war. Daß die Lösung trotzdem gelang und die Arbeit dem Leser wie aus Einem Gusse sich präsentiert, gereicht dem Verfasser zu hoher Ehre. Allerdings kommen auf diese Weise gewisse Partien des so reichen Augsburger Kunstlebens ziemlich kurz und summarisch weg, so hätten wir beispielsweise gern mehr erfahren über das zur Zeit der Renaissance in Augsburg in hoher Blüte stehende **Kunsthandwerk**, dessen Erzeugnisse gerade auch vielfach in Württemberger Kirchen sich heute noch finden. Auch die Augsburger **Kupferstecher** des 17. und 18. Jahrhunderts, die seinerzeit halb Deutschland mit Buch- und Wandschmuck versahen und mit ihren Heiligenbildchen fast in jedes katholische Haus Süddeutschlands Eingang fanden, sind vielleicht etwas zu knapp behandelt. Ganz unerwähnt ist leider die Blüteperiode der Augsburger Buchmalerei im 12. und 13. Jahrhundert geblieben (s. Archiv 1902, 10, 11, 12; 1903, 1). Riehls „Augsburg" kann zumal bei dem billigen Preis (3 M.) und der reichen Ausstattung (102 Abbil-

Digitized by Google

dungen) jedem Kunstfreund empfohlen werden. Namentlich wird ein jeder, der gelegentlich selbst nach Augsburg kommt, nach dem Studium des prächtigen Riehlschen Buches mit ganz anderen Gefühlen und viel höherem Interesse durch die Kirchen und Straßen und Gäßchen der alten Augusta wandeln.

B. D.

**Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben.** Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt. Erster Band: Raffael. Zweiter Band: Rembrandt.

Es ist in der Tat staunenswert, welche Fortschritte gegenüber der früheren unsere Zeit in der Popularisierung der Kunst gemacht hat. Nur einer sehr geringen Schar mit Glück und Geld gesegneter Auserwählter war es damals vergönnt, auf umständlichen Reisen die Klassiker der bildenden Kunst kennen zu lernen, die Masse des Volkes und der Gebildeten sah sich angewiesen auf Abbildungen recht zweifelhafter Güte, wie wir sie heute noch in den älteren Kunstgeschichten „bewundern". Und heute? Klingt es nicht wie eine schöne Zukunftsmusik, wenn wir davon sprechen, daß es dem Gebildeten möglich werden soll, wie auf seinem Regal Schillers und Goethes „Gesammelte Werke" stehen, so auch die Werke eines Raffael, Dürer, Rubens in zuverlässigen, billigen, gut ausgestatteten Ausgaben zu besitzen? Daß die Deutsche Verlagsanstalt es gewagt hat, diesen schönen Traum in die Wirklichkeit umzusetzen, sichert ihr die Anerkennung und den Dank aller Kunstfreunde. Die beiden ersten Bände der neuen Publikation bieten die sämtlichen Gemälde Raffaels in 202 Bildern für 5 M., die Schöpfungen Rembrandts in 405 Abbildungen für 8 M. Zwei Fürsten im Reich der Kunst und doch so sehr Antipoden, daß, wenn wir von den Werken des einen kommen, wir anfänglich am anderen kaum mehr Geschmack finden zu können glauben, bis wir in das Geheimnis dieser beiden gewaltigen Künstlerindividualitäten tiefer eindringen.

Den Text hat bei beiden Bänden A. Rosenberg übernommen, er ist kurz und knapp und enthält doch alles Notwendige, die Biographie und den künstlerischen Entwicklungsgang des betreffenden Meisters. Die Abbildungen sind gut gelungen. Die „Klassiker der Kunst" stellen für jeden Kunstfreund eine unerschöpfliche Quelle reinsten, edelsten und höchsten Genusses dar, und werden zumal dem kunstliebenden einsamen Landpfarrer, der fernab von Museen und Galerien lebt, bald traute Gesellschafter geworden sein, deren Umgang er nicht mehr vermissen möchte. Den weiteren Bänden der hocherfreulichen Publikation sehen wir mit Spannung entgegen.

Aehnliche hocherfreuliche Bestrebungen, wie die genannte Verlagsanstalt verfolgt eine neugegründete „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" (Berlin, Elßholzstr.), mit ihrer von Professor v. Loga veranstalteten „Wandschmucksammlung von Meisterwerken klassischer Kunst".

Die Auswahl der Meisterwerke, wie sie ein schön ausgestatteter Katalog uns vor Augen führt, ist mit viel Geschmack und Sachkenntnis getroffen worden, besonders wurde darauf geachtet, nur solche Gemälde in die „Sammlung" aufzunehmen, deren dekorative Wirkung sie zum Wandschmuck geeignet macht. Die christliche Kunst ist sehr gut vertreten, wir finden Raffaels Sixtina, Correggios heilige Nacht, Renis bekannten Christuskopf, Murillos St. Antonius und manche andere. Die technische Ausführung verdient das höchste Lob. Es ist sicher keine Uebertreibung, wenn wir behaupten, daß diese Blätter das Noblste, Gediegenste, Vollendetste darstellen, was wir von modernen Reproduktionen kennen. Vor uns liegt Dürers bekannte „Anbetung der hl. Dreifaltigkeit", ein Doppelblatt 90×110 Zentimeter groß, das dem Kardinal Fischer in Köln gewidmet ist und das in seinem warmen feinen Ton in der bewunderungswürdigen technischen Durchbildung uns den geistigen und künstlerischen Gehalt des Originals unverkürzt genießen laßt. In der Tat, solch ein Blatt als Wandschmuck beherrscht und ziert das ganze Zimmer. Die Blätter in gewöhnlicher Größe (73×95 Zentimeter) kosten pro Stück 10 M., die in Doppelformat 20 M., ein sehr billiger Preis, wenn wir bedenken, wie teuer man bisher mittelmäßige Reproduktionen bezahlen mußte. Besonders für die Fälle, wo z. B. geistlichen Herren ein Geschenk gemacht werden soll, etwa aus Anlaß der Primiz oder des Scheidens aus der bisherigen Pfarrei u. s. w., möchten wir empfehlend auf die „Wandschmucksammlung" hinweisen, der „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" aber wünschen wir für ihre hocherfreuliche Publikation einen vollen Erfolg.

B. D.

**Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst.** Von Joseph Kirchner. Stuttgart. Verlag von F. Enke. Geh. 10 M. 60 Pf.

Gegenüber der so reich ausgebildeten ikonographischen Forschung auf dem Gebiete der Antike ist die christliche Ikonographie immer noch weit zurück, und so ist jede wissenschaftliche Arbeit freudig zu begrüßen, die es sich zur Aufgabe macht, der Entwicklung irgend eines Sujets durch die christliche Kunst all der Jahrhunderte nachzugehen. Daß eine derartige Untersuchung hochinteressant ist, liegt auf der Hand, es ergeben sich dabei oft ganz überraschende Schlaglichter auf die innere Geschichte der Menschheit, die ja weit wichtiger ist, als ihre äußere. Anderseits ist die Schwierigkeit jeder solchen Arbeit nicht zu verkennen, sie verlangt mehr, als z. B. die Durchführung einer Spezialarbeit über einen einzelnen Künstler, sie erfordert ein Vertrautsein mit der gesamten Kunst- und Kulturgeschichte, einen übersichtlichen Blick, und nicht zuletzt auch eine Dosis theologischen Wissens. Das gilt ganz besonders von dem Gegenstand, den sich der Verfasser der vorliegenden Monographie ausgewählt hat. Unzähligemal sind Adam und Eva dargestellt worden in Plastik und Malerei, an Kirchen und in Miniaturen, in allen Arten der reproduzierenden Künste, dargestellt so viel-

Digitized by Google

fach auch aus ganz anderen als religiösen Motiven. So ist es ein geradezu ungeheures Material, das zu berücksichtigen war, an der Hand dieser Monographie durcheilen wir alle christlichen Kultur- und Stilperioden, wir treten in die Katakomben und wandeln durch die modernen Kunstsalons.

Ein Umstand, der sich in der fleißigen, temperamentvoll geschriebenen Arbeit unangenehm bemerkbar macht, ist des Verfassers mangelnde Kenntnis der einschlägigen theologischen Fragen. Das Wenige, was nach dieser Seite z. B. über den ergötzlichen Nabelstreit geboten wird, reicht bei weitem nicht aus, und bei einiger Heranziehung der entsprechenden altchristlichen und mittelalterlichen Literatur wäre sicher auch auf manche bildliche Darstellung der Stammeltern ein erklärendes Licht gefallen. Auch manche mittelalterliche Legenden, wie z. B. über das caput adae, das Holz des Paradiesesbaumes, u. s. w. wären dann dem Verfasser nicht entgangen.

Das eigentlich Ikonographische hätten wir ebenfalls mit mehr Gründlichkeit behandelt gewünscht. Fragen, wie die über die Darstellung Gottes bei der Schöpfung, über die des Paradieses, der Schlange u. s. w. mußte unbedingt mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Ueber schwer zu deutende Punkte, wie z. B. die Anwesenheit eines Engels und einer Zuschauergestalt bei Erschaffung der Eva (im Pollinger Psalter, der übrigens eine Kopie nach einer wohl noch karolingischen Vorlage darstellt), das Flammenschwert in der Hand Adams (bei S. Beham, vielleicht ein Hinweis auf den durch die Sünde in die Welt gekommenen Krieg), das merkwürdige vierfüßige Ungeheuer (bei Hugo van der Goes, die Schlange vor dem über sie ergangenen Fluch „auf deinem Bauche sollst du kriechen") u. s. w., wird ganz stillschweigend weggegangen. Was die psychologische Begründung der und jener Wandlung in der Darstellung der Stammeltern anlangt, „tut sich" der Verfasser meistens ebenfalls „sehr leicht". Ein paar banale Phrasen über „Jesuitismus" und „Ketzerverbrennung" helfen ja im Notfall über das Schwierigste hinweg. Ganz schlecht ist der Verfasser auf Bernini zu sprechen, und in der sittlichen Entrüstung über diesen immerhin tüchtigen Künstler tut er dann doch des Guten etwas zu viel.

Eine Seite seines Themas hat der Verfasser allerdings mit großer Gründlichkeit behandelt, Schritt für Schritt verfolgt er das immer mehr sich entwickelnde Verständnis der einzelnen Epochen und Künstler, zumal für den weiblichen Akt. Hierin geht er meines Erachtens sogar etwas zu weit und verliert sich manchmal in Details, die nur mehr für den Mediziner oder den — Lebemann Interesse bieten. Der Stil dürfte auch etwas besser gefeilt sein, Bildungen wie „eine Miniature" (Seite 70) „der Heiligenkultus als Schutzpatrone gewann . . ." oder gar „die altchristliche Kunst des Mittelalters . . .", machen sich schlecht.

Im einzelnen möchten wir darauf hinweisen, daß der Zölibat mit nichten ein gegen die Würde des Weibes „geführter Schlag" (Seite 22) ist; die in dieser Einrichtung zu Tage tretende Glorifizierung des jungfräulichen Standes kam vielmehr auch der Wertschätzung des Weibes zu gut.

Die in frühmittelalterlichen Darstellungen der Schöpfung wiederholt vorkommende „frauenhafte Gestalt" (Seite 58) ist keineswegs die personifizierte göttliche Weisheit und noch viel weniger Maria „als ursprünglicher Teil der Gottheit" oder „das weibliche Prinzip in der Gottheit" (!). Hat der Verfasser nie davon gehört, daß Christus bis ins 12., ja 13. Jahrhundert herauf häufig jugendlich bartlos dargestellt wurde? Ob nun in den angeführten Fällen, z. B. auf der Augsburger Bronzetüre, Gott dem Vater der Christustypus gegeben wurde (mit Beziehung auf die Stelle: „Philippus, wer mich sieht, sieht auch den Vater"), oder ob tatsächlich Christus als Schöpfer dargestellt werden wollte, („omnia per ipsum facta sunt") kann im Zweifel bleiben.

Daß das Nackte in Brevieren, Gebetbüchern u. s. w. mit einer gewissen Absicht häufiger dargestellt wurde, als in Bibeln u. s. w., die mehr für Laienkreise bestimmt waren (Seite 61), ist eine mehrfach unrichtige, bei näherer Kenntnis der damaligen Buchkunst unhaltbare Behauptung.

Seite 75: „Wir sehen hier, daß es den Klosterkünstlern auf keinen Fall darum zu tun war, die Schönheit in ihre Rechte einzusetzen." Ein alter, aber immer wiederkehrender Aberglaube! Daß diese Mönche nicht im 15. oder 16., sondern im 10., 12. Jahrhundert malten, ist ebensowenig ihre Schuld, als daß sie vielfach auch in der Begabung keine Raffaels waren. Gestrebt aber haben sie nach schöner Darstellung ebenso wie jener.

Seite 79: „Die einseitig nichtswürdige Denkungsart derer, die zum Kampf mit den Sarazenen auszogen", habe den sogenannten Keuschheitsgürtel eingeführt. Ich kann dem Verfasser verraten, daß über die Echtheit der wenigen in unseren Sammlungen sich findenden Keuschheitsgürtel in eingeweihten Kreisen die merkwürdigsten Historien umlaufen. Jedenfalls ist es „einseitig", deshalb allgemein von der Nichtswürdigkeit der Kreuzfahrer zu reden.

Seite 98: Wenn in der mittelalterlichen Kunst in Eva vielfach die Sünde, das Verführerische des Weibes personifiziert erscheint, so ist dadurch nicht „das Weib" als solches herabgesetzt. Das Mittelalter sah das Weib personifiziert in Eva und Maria, die ihm gewissermaßen die beiden entgegengesetzten Pole der Weiblichkeit darstellten: auctrix peccati Eva, auctrix meriti Maria (St. Augustin.).

Seite 236: „Das Bibellesen war ein verbotener Genuß, dem nur Ketzer frönen

Digitized by Google

durften." Weiß der Verfasser nichts von den zahlreichen katholischen Bibelausgaben, die sich allerwärts in den Händen des Volkes befanden, z. B. von dem alten Dietenberger?

Dem Verfasser sind übrigens diese und ähnliche Irrtümer nicht etwa aus böswilliger Gesinnung gegen die katholische Kirche unterlaufen. Auf Seite 98 spendet er derselben sogar ein rückhaltloses Lob: „Von keinem unparteiisch Einsichtigen kann dem römischen Papsttum und seiner Hierarchie der Ruhm geschmälert und bestritten werden, daß sie es waren, die des Abendlandes Kunst zu jener Höhe emporführten, die heute noch die Bewunderung der ganzen gebildeten Welt erregt."

Alles in allem ein interessantes, lesenswertes Buch, interessant vielleicht für manchen gerade durch den Widerspruch, den die und jene Behauptung in ihm erweckt.

Die Ausstattung ist eine sehr vornehme, die 105 in den Text gedruckten Abbildungen sind in ihrer Schärfe und Klarheit geradezu musterhaft. Der Preis ist für diese Ausstattung nicht zu hoch.

Buchloe. Dr. Damrich.

**Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland.** Von Dr. Heinrich Bergner. Mit ca. 8 Tafeln in Farbendruck und Autotypie sowie über 500 Abbildungen im Text. Lieferung 1. Leipzig 1903. Chr. Herm. Tauchnitz.

Das Buch will den ersten Versuch bilden, das ganze große Gebiet der kirchlichen Kunstarchäologie systematisch zu gliedern, sowie die Monumente der Renaissance und des Barock in dieses Gebiet einzureihen. Während das betreffende Werk von Otte als eine Art Repertorium der älteren Kunstwissenschaft den Nachdruck mehr auf eine vollständige Aufzählung der Denkmäler, statt auf ihre geschichtliche Entwicklung legt und der 2. ganze Band fast nur der Kunststatistik gewidmet ist, will Bergner mehr eine systematische Darstellung der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland geben, also Archäologen und Kunsthistorikern neben der vollständigen Literatur eine historisch-kritische Uebersicht der vielen hundert Einzelerscheinungen je von ihren Anfängen bis zur neuesten Zeit bieten. Die Einleitung gibt zuerst den Begriff kirchlicher Kunstaltertümer, dann ihre Quellen, welche in erster Linie in Denkmälern, also in den kirchlichen Gebäuden (Dom, Münster, Kloster, Pfarrkirchen) und als sekundäre Quellen, in Baurissen, technischen Schriften, Skizzenbüchern, Modellen, Urkunden u. s. w. bestehen. Die bildenden Faktoren, die Triebkräfte, welche bei der Entstehung von Kunstaltertümern zusammenwirken, sind Liturgie, Künstler und Stil. In dem Abschnitt „Kunstbetrieb und Material" behandelt der Verfasser besonders eingehend den Backsteinbau, seine Einführung und Verbreitung. Nach dieser Einleitung soll das Gesamtgebiet der Kunstarchäologie zur Darstellung kommen, und zwar soll das erste Buch enthalten: Das Kirchengebäude in historischer Entwicklung (romanisch, gotisch, barock) mit besonderer Rücksicht auf liturgische Einflüsse, je gesondert die Entfaltung des Grundrisses, des Aufbaues, der Einzelglieder, der Formsprache und des Ornaments; das zweite Buch soll enthalten die Ausstattung, und zwar a) die dekorativen und technischen Künste, b) Kirchenschmuck und Kirchengerät, c) Kirchliche Inschriften; das dritte Buch soll den Bilderkreis bringen. Eingehend sollen hier seine Quellen dargelegt, ebenso die ikonographische Sprache, die heiligen Personen, die typischen, historischen und allegorischen Bilder, die Symbole mit einer eingehenden Erörterung der Tiersymbolik behandelt werden. Den Schluß soll ein Katalog der Heiligen bilden. Die Ausstattung der ersten Lieferung mit Bildern ist eine reiche, und sind namentlich die beiden photographischen Tafeln sowie die Farbendrucktafel vorzüglich gelungen. Die Ausgabe soll in zirka fünf rasch aufeinanderfolgenden Lieferungen à 5 Mark geschehen. H.


## Annoncen.

Soeben ist in der **Herderschen Verlagshandlung** zu **Freiburg im Breisgau** erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

# Kunstlehre

in fünf Teilen.

Von **Gerhard Gietmann** S. J. und **Johannes Sörensen** S. J. gr. 8°.

V. Teil (Schluß): **Aesthetik der Baukunst.** Von G. Gietmann S. J. Mit 26 Tafeln und 100 Abbildungen im Text nebst einem Sach- und Namenregister zu allen fünf Bänden der Kunstlehre. (X u. 390) M. 6.—; geb. in Halbfranz M. 8.—.

Früher sind erschienen:

I. Teil: **Allgemeine Aesthetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 11 Abbildungen. (VI u. 340) M. 4.20; geb. M. 6.—.

II. Teil: **Poetik und Mimik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 7 Abbildungen. (X u. 520) M. 6.—; geb. M. 8.—.

III. Teil: **Musik-Aesthetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 6 Abbildungen und vielen kürzern Musikproben. (VIII u. 370) M. 4.40; geb. M. 6.20.

IV. Teil: **Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst.** Von J. Sörensen S. J. Mit 2 Farbendrucken und 92 Abbildungen auf 40 Tafeln. (XIV u. 334) M. 6.—; geb. M. 8.—.

**Jeder Teil ist einzeln käuflich.**


Hiezu eine Kunstbeilage:
Die neue Monstranz in Scheidegg.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 3. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Verkauf eines altertümlichen Altarwerkes aus der Skt. Georgskirche in Oberdorf, Oberamts Neresheim, im Jahre 1855.

Von Kanzleirat Marquart in Ludwigsburg.

Ein unterm 27. Juni 1858 ergangener Erlaß des K. Ministeriums des Innern in Stuttgart wegen der Konservierung der Denkmale des Altertums und der alten Kunst — abgedruckt im „Boten vom Härtsfeld", Dienstag den 13. Juli 1858, Nr. 56 — gab dem Gutsbesitzer W. in Oberdorf Veranlassung, sich an genanntes Ministerium wegen eines vor drei Jahren — also 1855 — erfolgten Verkaufs von Altargemälden und Altar aus der dortigen protestantischen Kirche zu wenden, der von dem teils aus Israeliten, teils aus Katholiken, teils aus Indifferenten bestehenden Stiftungsrat gegen den ausdrücklichen Willen der protestantischen Gemeinde zu einem Spottpreis an den Maler und Kunsthändler Maurer in Stuttgart erfolgt sei.

Schon zur Zeit des beabsichtigten Verkaufs hatte der betreffende Gutsbesitzer sich im Namen der Mehrzahl der protestantischen Gemeinde an das Dekanatamt Aalen und das Oberamt Neresheim gewendet. Zum Belege für die Wichtigkeit des Kunstwerks hat der Beschwerdeführer einen Auszug von Obertribunalprokurator Abel in Stuttgart vorgelegt, sowie die Abschrift einer dem gemeinschaftlichen Oberamt übergebenen Eingabe d. d. 18. April 1855 mit 58 Unterschriften unter dem Anfügen, daß der Unterschriften noch mehr geworden wären, wenn der Schultheiß nicht den Sammler derselben verhaftet hätte.

Auszug des Obertribunalprokurators Abel in Stuttgart vom 24. April 1855.

Denkmale des Altertums und der alten Kunst im Königreich Württemberg, zusammengestellt von dem k. statistisch-topographischen Bureau Stuttgart und Tübingen 1843 Bl. 8. St. 152 Oberdorf.

Die Skt. Georgikirche, 1463 erbaut, Eigentum der Skt. Georgipflege in Oberdorf. In dieser Kirche ist ein wertvoller Hochaltar mit Gemälden von Hans Schäufelein. Das Schnitzbild Skt. Georg ist nicht von besonderer Bedeutung, von desto größerer die Gemälde. Die Verkündigung außen, 2 Bischöfe innen. Auf den Flügeln sind innen schlechte Flachbilder, außen der heil. Georg und 3 Marterszenen, daneben links die heil. Katharina, rechts die heil. Barbara, herrlich gemalt. Hinten am Altar der heil. Veronikakopf, darüber das Weltgericht.

In einem Exemplar des obigen Buchs bemerkte Herr Dr. Passavant zu Frankfurt a. M. — Direktor des Städtischen Instituts, einer der berühmtesten Kenner und Schriftsteller der Gegenwart in Kunstgegenständen — über den Oberdorfer Altar:

„Kleine Kirche 1463 erbaut, Altar von H. Schäufelein, Schnitzwerk Skt. Georg, der den Drachen tötet, in der Mitte zwei heil. Geistliche S. B. und S. E. in vergoldetem Relief zu den Seiten. Unten kleiner die Familie der heil. Anna auch

Digitized by Google

in Schnitzwerk. Die bemalten Flügel zeigen zwei Bischöfe, außen die Verkündigung. Auf den Außenseiten der großen Flügel kleine Darstellungen aus der Legende des heil. Georg. An den Seiten größer die heil. Katharina und die heil. Barbara. In der Behandlung dem Altar von Wasseralfingen ähnlich, aber weniger sorgfältig behandelt.

Der kl. ältere Altar ist unbedeutend und hat sehr gelitten."

Die mit 58 Unterschriften bedeckte Eingabe vom 18. April 1855 lautet:

Königliches gemeinschaftliches Oberamt
Neresheim-Aalen.

In unserer dem heil. Georg geweihten Kirche zu Oberdorf wurde vor mehr als 300 Jahren ein Altar mit Darstellungen aus der Legende des heil. Georg und der Heil. Geschichte in Gemälden und geschnitzten Bildern gestiftet, der — ein Eigentum der Skt. Georgipflege — bis jetzt wohl erhalten in letzter Kirche sich befand und von Kunstkennern als besonders schön erklärt wurde, wie er auch in der Sammlung von Denkmalen des Altertums und alten Kunst im Königreich Württemberg 1843 Nr. 152 sich aufgeführt und als wertvoll bezeichnet findet. Ebenso legte die Gemeinde selbst auf dieses Kunstwerk und Zierde ihrer Kirche, das viele Fremde anzog, stets großen Wert.

Umsomehr mußte es Erstaunen und Aergernis erregen, als dieser Altar fast ganz verschwunden war und, wie man bald ersehen, in der letzten Woche verkauft und um geringes Geld an einen Händler abgegeben worden war.

Indem wir uns erlauben, hievon unverweilt Anzeige zu machen, und hierüber zu beschweren und zu bitten, die geeigneten Schritte zum Rückgängigmachen dieser Veräußerung und Wiederherstellung des alten Zustandes in möglichster Bälde zu tun, glauben wir zur Unterstützung unserer Beschwerde und Bitte anführen zu sollen:

1. Daß sich sehr fragen wird, ob diejenigen, welche diese Veräußerung vornahmen, überhaupt hiezu kompetent waren und rechtsgültig veräußern konnten, indem sie nicht einmal den Stiftungsrat unserer evangelischen Gemeinde bilden, indem aber:
2. auch der vollständig besetzte Stiftungsrat ohne Genehmigung der hohen Behörde umsoweniger eine solche Veräußerung vornehmen könnte, als hiezu infolge einer vor mehreren Jahren erlassenen Verordnung Denkmale und Kunstwerke erhalten werden sollen.
3. Jedenfalls gelte auch beim Eigentum einer Stiftung die Vorschrift, daß nur in öffentlicher Versteigerung verkauft werden darf; und bei dem Verkauf um 100 fl. liegt außerdem noch eine enorme Verletzung vor, indem nach früheren Urteilen Sachverständiger das Kunstwerk gegen 800 fl. Wert habe, was natürlich der Händler, der sich einen Profit zuwenden will, den verkaufenden Personen nicht kund tat, sondern sie in Unkenntnis ließ.
4. Außerdem aber dürfte alle Berücksichtigung verdienen, daß Stiftungen nicht angetastet werden sollen und solche Vorgänge der Mißachtung sehr abschreckend wirken, wie z. B. auf solche von uns, welche für Kirchenzwecke, für Herstellung der Orgel, für Anschaffung eines Kelches, — Kanten u. s. w. noch in letzter Zeit Stiftungen machten. —
5. Wird sich diese Entfremdung und rohe Zerstörung dieses kirchlichen Kunstwerks umsoweniger rechtfertigen lassen, als nicht nur die Gemeinde nicht um ihre Ansicht befragt wurde, sondern diejenigen, welche diesen Verkauf beliebten, alle Gelegenheit gehabt hätten, die mißbilligende Stimmung der Gemeinde zu erfahren, welche, während andere Gemeinden und Korporationen wegen Erhaltung oder Anschaffung von Kunstschätzen gerechte Anerkennung finden, nun durch einen ärmlichen Verkauf um ihre Altertümer und Kunstwerke, um die Zierde ihrer Kirche kommen und sich dem — bereits begonnenen Spott anderer ausgesetzt sehen würde.

Es erging am 13. August 1858 folgender Ministerialerlaß:

Digitized by Google

Nach einer anher gemachten Mitteilung soll im April 1855 ein altertümlicher Altar mit einem sehr wertvollen Altargemälde von Hans Schäufelein aus der Skt. Georgikirche in Oberdorf, Oberamts Neresheim, dessen in den „Denkmalen des Altertums und der alten Kunst in Württemberg" S. 152 rühmende Erwähnung geschieht, um einen mit dem Kunstwert desselben außer Verhältnis stehenden Preis an den Maler und Kunsthändler Maurer in Stuttgart veräußert worden sein, obgleich die protestantische Gemeinde, welcher die Kirche zugehört, sich gegen die Veräußerung ausgesprochen und zur Verhinderung derselben bei dem gemeinschaftlichen Oberamt Schritte getan habe.

Das gemeinschaftliche Amt erhält deshalb den Auftrag, dieser Sache unverweilt auf den Grund zu sehen und das Ergebnis seiner Erhebungen in Zeitkürze anher anzuzeigen, dabei auch im Fall des Zutreffens obiger Mitteilung die betreffende Behörde zur strengen Verantwortung zu ziehen und sich zu äußern, ob und auf welchem Wege die Wiedererlangung des Veräußerten für die Gemeinde möglich sein würde.

Das gemeinschaftliche Oberamt Neresheim berichtet am 22. September 1858:

Der Altar, von welchem in dem hohen Erlaß vom 13. vorigen Monats die Rede ist, wurde im April 1855 an den Maler Maurer in Stuttgart für 100 fl. von der evangelischen Kirchenpflege in Oberdorf verkauft. Einige Angehörige dieser Gemeinde hatten diese Veräußerung bei dem gemeinschaftlichen Oberamt angefochten, wurden jedoch abweisend beschieden, da das gemeinschaftliche Oberamt den Verkauf der in Frage stehenden Altarbilder weder in formeller noch materieller Beziehung beanstanden zu sollen glaubte, sofern diese Bilder nach dem Urteil des Professors Dr. Haßler in Ulm, jetzigen Konservators für die Denkmale der Kunst und des Altertums, von einem ganz unbedeutenden Künstler herrühren, von sehr untergeordnetem Kunstwert und einer Restauration weder fähig noch wert sind.

Hienach kann wohl von einer Verschleuderung von Kunstschätzen nicht die Rede sein, und es wird daher auch von Einleitung zur Wiedererlangung der verkauften Bilder abzustehen sein, es wäre denn, daß das Urteil des Professors Haßler in Ulm auf einem Irrtum beruhen sollte, was kaum anzunehmen ist.

Jedenfalls wird der Stiftungsbehörde ein Vorwurf in dieser Sache nicht zu machen sein. (Schluß folgt.)

## Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

(Fortsetzung.)

### 23. Die Kapelle zu den 14 heiligen Nothelfern in Dischingen, Oberamt Neresheim.

(Von Pfarrer Hirsch.)

Diese ziemlich geräumige Kapelle erhebt sich auf einer Anhöhe, an der Straße nach Ballmertshofen gelegen, im Schatten gewaltiger Linden, umgeben von einem 1867 erbauten und 1901 renovierten Kreuzweg. Laut Pfarrchronik ist dieselbe 1666 von Wilibald Schenk, Grafen von Kastel, an den 1664 Dischingen und Schloß Taxis übergegangen war, zu Ehren der seligsten Jungfrau und der 14 heiligen Nothelfer erbaut worden. Der fromme Gründer der stattlichen Kapelle wollte die Verehrung der 14 Nothelfer, wie sie um jene Zeit zu Frankenthal, einem dem Zisterzienserkloster Langheim im oberen Maintale gehörigen Einödhofe, dem berühmten Wallfahrtsorte, zu bemerken war, auch ins Egautal verpflanzen. Im Jahre 1706 wurde die Kapelle samt den drei Altären vom damaligen Weihbischof von Augsburg, Freiherrn v. Westernach, eingeweiht; 1758 wurde das Schiff erweitert, der Turm neu erbaut und mit einer Glocke versehen. 1892 wurde das Innere der Kapelle von Kunstmaler H. Siebenrock stilgemäß renoviert.

Die Kapelle ist im Barockstil erbaut, einfach in ihrer äußeren Anlage und läßt von außen betrachtet in keiner Weise ahnen, welchen Reichtum an Gemälden, Stuckornamenten, Pilastern und Statuen das Innere dem Auge des eintretenden Beschauers darbietet; es dürften sich auf dem Lande wenige derartig reich und schön ausgestattete Kapellen finden.

Die drei Altäre zeigen, wie auch die Stuckornamente, ziemlich wilden Rokoko. Sie sind grünlich bezw. rötlich marmo-

Digitized by Google

riert. Bei den Altarsäulen wurde Aluminium verwendet, dessen Glanz sofort etwas störend wirkt. Den Hochaltar ziert ein größeres Gemälde auf Leinwand, das die 14 heiligen Nothelfer darstellt. Leider ist der Name des Autors nicht angegeben. Auf dem Nebenaltar findet sich ein von Philipp Güttinger 1757 gestiftetes Vesperbild, das nach dessen Angabe 140 fl. gekostet hat. Dasselbe stand ursprünglich auf einem Tische mit geschnitztem Baldachin in der Kirche unter dem Chorbogen, wurde aber anläßlich der 1758 vorgenommenen Renovation auf den Nebenaltar transferiert. Der zweite Nebenaltar ist dem hl. Antonius und der hl. Ottilia geweiht. Neuerdings wurde auf demselben eine Lourdesgrotte errichtet.

Die Wände werden im Schiff und Chor durch Pilaster mit Kapitälen gegliedert, über denen Gesimse mit guter Profilbildung und reiche Zopfornamente angebracht sind. Der Sockel ist in Felder eingeteilt und marmoriert. Die Wände und der Plafond sind in ganz hellen lichten Tönen gehalten. Besonders reich gehalten ist der Chorbogen mit den Namen der 14 heiligen Nothelfer und der Invokation: »ora pro nobis!«

Am schönsten präsentiert sich dem Auge der Plafond mit seiner reichen Stuccatur und seinen vielen Bildern, je mit entsprechenden Inschriften. Erstere ist weiß gehalten, teilweise mit Gold aufgelichtet, teils ganz vergoldet oder versilbert. Die einzelnen Flächen sind durch weiche Töne hervorgehoben. In denselben befinden sich insgesamt 21 Bilder. Im Chor schauen wir fünf Bilder. Das große Freskobild in der Mitte, von Siebenrock gemalt, zeigt Christus am Kreuze. Der himmlische Vater hält auf dem Throne sitzend das Kreuz Christi, vor letzterem der hl. Geist, links Maria, rechts Johannes der Täufer, unten die armen Seelen, deren eine ein Engel aus dem Feuer herausholt, deren andere aus einem Kelche aus Engels Hand Labung erhält. In den Ecken sind in vier Kartuschen die vier Evangelisten rot in rot gemalt.

Das Hauptbild am Plafond des Schiffes, ebenfalls von Siebenrock neu al fresco hergestellt, zeigt Christus auf dem Throne, umgeben von Maria und den 14 heiligen Nothelfern, und macht wegen seiner guten Zeichnung und seiner Farbenpracht einen sehr guten Eindruck. Um dieses Hauptbild sind 14 kleinere Bilder gruppiert, Symbole allegorischer und biblischer Natur, die das unschuldige, Gott wohlgefällige und opferfreudige Leben der 14 Heiligen sowie ihre vielvermögende Fürbitte im Leben und Sterben zum Ausdruck bringen sollen. Wir sehen hier 14 Städte, einen Turm mit 14 Schilden (Hohelied 4, 4), 14 Lilien, die am Wasser stehen (Eccl. 50, 8), einen Turm mit 14 Laternen, 14 Schöpfbrunnen (Eccl. 50, 3), Wolken mit 14 Sternen (Deut. 1, 10), Rosenstrauch mit 14 Rosen, 14 Lämmer (Num. 39, 13), einen Altar mit 14 Leuchtern (Apok. 1, 12), herabfallende Regentropfen (Deut. 5, 2), einen Kranken, für den die 14 Nothelfer bitten, sodann den Höllenrachen, zwei Seelen bedrohend. Maria und die 14 Nothelfer legen bei dem Weltenrichter Fürbitte für einen Sterbenden ein. Diese 14 Medaillonsbilder, abwechslungsweise grau und in grau und rot in rot gemalt, sind alt und nicht gerade fein gearbeitet, desgleichen das Freskobild über der Empore mit dem Orte Dischingen und Schloß Taxis, dem heiligen Johannes dem Täufer als Patron von Dischingen und dem hl. Papst Alexander (wohl mit Rücksicht auf die Bestätigung der Wallfahrt durch Papst Alexander VII. 1667). Unter der Empore sind 4 größere Oelgemälde angebracht, welche die Entstehung der Wallfahrt „Vierzehnheiligen" darstellen. Dieselben haben aber keinerlei künstlerischen Wert.

Der Gesamtaufwand für die Renovation betrug 3400 M. und wurde aus den vorhandenen Mitteln der Kapellenpflege bestritten.

### 24. Kapelle zu Iggenhausen, Pfarrei Dischingen.

Dieses hoch und freundlich oberhalb des Orts am Bergabhang gelegene Kirchlein wurde von einer Gräfin von Oettingen, welche im nahen Schloß Katzenstein residierte und nahe an der Stelle, wo jetzt die Kapelle steht, den Fuß gebrochen hatte, ex voto erbaut. An dem Chore der Kapelle war eine alte Klause angebracht, die im 18. Jahrhundert noch bestand und wo der letzte Eremit aus dem Kloster Christ-

Digitized by Google

garten im Karthäusertal 1762 starb. Jetzt lehnt sich an den Chor das Mesnerhaus, das zur Zeit leer steht und bloß zur Aufbewahrung der Paramente ꝛc. dient. Der zierliche, gegen oben ins Achteck übergehende, mit einem Zwiebeldach gekrönte Turm zeigt schöne Gliederung und gute Verhältnisse. Die Kapelle selbst, ziemlich geräumig mit drei Altären, hat besonders durch die vom quellenreichen Berge eindringende Feuchtigkeit derart gelitten, daß eine gründliche innere und äußere Renovation zur unabweislichen Notwendigkeit wurde. Unter der Leitung des Kunstvereinsvorstandes wurden die Pläne von Kunstmaler Siebenrock und Dekorationsmaler Edelmann entworfen und fand der diesbezügliche Stiftungsratsbeschluß unterm 12. Dezember 1902 die bischöfliche Bestätigung.

Wie überall bei Renovationen, so mußte auch hier der Grundsatz zur Anwendung gebracht werden: „Restauriere zuerst das Notwendige und dann das Dekorative"; also zuerst das zur Existenz des Gebäudes und seines Zwecks Unerläßliche, nämlich Dach, Fenster, die Umfassungsmauern innen und außen. Erst muß für die Erhaltung des Gebäudes gesorgt werden. Die Kapelle hatte durch die Feuchtigkeit derart notgelitten, daß der Bewurf am Sockel ringsum weggefallen, sämtliches Gestühl unten abgefault und das Wasser zwischen den grün gewordenen Bodenplättchen herausgelaufen war. Nach Entfernung der Bänke und Plättchen wurde mitten durch die ganze Kapelle ein metertiefer Graben gezogen, um die Ursache dieser hochgradigen Feuchtigkeit zu erfahren. Und wirklich fand man unmittelbar neben dem Hochaltar etwa 1 Meter tief eine sehr starke Quelle, welche den Untergrund der Kapelle jahrzehntelang durchnäßt hatte; dieselbe wurde gefaßt und in eisernen Röhren in die Gemeindewasserleitung eingeführt. So ist jetzt die Kapelle innerhalb Jahresfrist beinahe ganz ausgetrocknet.

Das Aeußere der Kapelle zeigt, wie die Pfarrkirche in Dischingen, ein leichtes Rosa, durchbrochen von weißgehaltenen Feldern. Die Wände im Innern sind in leichten Farben abgetönt und um die Fensternischen Stäbe mit Rokokoornamenten, Kartuschen u. s. w. gezogen. Der Hochaltar birgt ein Oelgemälde in sich, den hl. Johann Nepomuk darstellend, wie er gleichsam seine Zunge Christus und der hl. Jungfrau aufopfert, umgeben von Engeln, welche die Marterwerkzeuge des Heiligen tragen. Der einfache Altar ist stilentsprechend marmoriert.

Ueber der Mensa der beiden Nebenaltäre erheben sich Nischen mit den Statuen des hl. Joseph und des hl. Notger. Diese am Ende der Seitenwände und vor dem Chor in der Ecke befindlichen Nischen zeigen oben reiche Stuckornamentik und zwar in einer Feinheit der Ausführung, wie man sie sonst in Landkapellen nicht zu sehen bekommt. Auch der Plafond im Chor hat reiche Stuccatur mit vielen Engelsköpfen, je zwei oder je drei bei einander, sehr schön ausgeführt, desgleichen ist die Decke im Schiff mit den feinsten und zartesten Stuccaturen besät, die eine ungewöhnliche Gewandtheit in Zeichnung und Motivenreichtum zeigen und zugleich die Umrahmung von sechs kleinen Freskobildern geben.

Im Laufe der Zeit ist der Plafond schadhaft geworden und ein Teil der Bilder und Ornamente heruntergefallen und nur von Maurern wieder notdürftig hergestellt worden. Nur noch drei Medaillonsbilder, der hl. Johannes im Leiden und Sterben und eine symbolische Darstellung des Beichtsiegels zeigten noch die frühere Schönheit des Plafonds. Jetzt galt es, den Plafond auf Grund der noch vorhandenen wenigen Stuccaturen und Bilder zu ergänzen. Die Firma Rothe u. Hilliger-Stuttgart besorgte die Ergänzung bezw. Neuherstellung der Stuccaturen; Kunstmaler Siebenrock entwarf drei neue Bilder, in welchen außer den noch aus früherer Zeit von Maler W. Baumgärtner stammenden, das Martyrium und den Tod des hl. Johannes Nepomuk darstellenden Fresken weitere drei Hauptmomente aus dem Leben des Heiligen berücksichtigt werden sollten. Man wählte den Heiligen als Beichtvater, als Prediger und als Schutzpatron von Iggenhausen. Diese drei Bilder al tempera gemalt, sind gut entworfen und ebenso gut durchgeführt. Durch seine Farbenpracht zeichnet sich besonders das Hauptbild in der Mitte aus, nämlich der hl. Johannes auf Wolken schwebend, umgeben von Engeln, wie er das so schön im Egautale gelegene

Digitized by Google

Filialort segnet. Die Dekorationsarbeiten sind ähnlich wie in Dischingen und sehr gut durchgeführt. Da die Renovation sich aufs Innere und Aeußere erstreckt, neue Fenster (Kathedralglas) eingesetzt und ein neues Gestühl erstellt wurde, bekommen wir jetzt den Eindruck einer völlig neuen Kapelle. Die Kosten wurden teils durch Mittel der Kapellenpflege, teils durch milde Gaben aufgebracht und betrugen etwas über 3000 Mark.

## Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Fortsetzung.)

Kein levitisches Kunstgewand hat in der heiligen Schrift eine so ausführliche Beschreibung gefunden, wie gerade das Rationale; wir haben sie vollständig hieher gesetzt, um so leichter die Aehnlichkeit zwischen diesem jüdischen und einem ihm nachgebildeten christlichen Ornatstücke zu erkennen. Das Rationale des Hohenpriesters war nach den angeführten Worten ein aus kostbaren Stoffen angefertigtes und mit zwölf Edelsteinen besetztes viereckiges Ornatstück, das mittels Bändern auf der Brust befestigt wurde. Daß unter den bischöflichen Insignien eine Zeitlang ein ganz ähnliches Ornament üblich war, wird durch literarische, wie monumentale Zeugnisse außer allen Zweifel gesetzt. Ein Rationale besaß z. B. die Kirche von Salzburg, wohin es von Bischof Gerhard († 1086) aus Konstantinopel gebracht war; hier hatte er es von dem Kaiser, dessen Sohn er getauft, zum Geschenk erhalten. Bei den Unruhen, die durch den Usurpator Berthold in der Salzburger Kirche verursacht wurden, ging es verloren. Es liegt uns über dieses Rationale folgende Beschreibung vor: „Unter den Pretiosen der Kirche befand sich ein Rationale, das aus Gold und Edelsteinen hergestellt (intextum) war, an goldenen Ketten hing und auf tausend Mark geschätzt wurde." So kurz auch dieser Bericht ist, so kann doch wohl kein Zweifel an der Aehnlichkeit dieses Rationale mit dem jüdischen Ornatstücke gleichen Namens obwalten. Wenn der Bericht dann noch hinzufügt, der Kustos der Kirche habe es in vier Teile zerbrochen,[1]) so gewinnt man den Eindruck, als ob es nur aus Metall und Edelsteinen angefertigt, nicht aber auch aus Stoff gewebt gewesen sei.

Noch deutlicher wird die Aehnlichkeit zwischen der aaronitischen und christlichen Insignie durch die Beschreibung, welche ein altes Inventar der Kirche von Rheims von dem dortigen Rationale überliefert hat. „Es ist daselbst ein großes und kostbares Rationale aus reinem Gold mit vier Ringen und ebensovielen Spangen aus Gold; auf demselben sind zwölf kostbare, verschiedenfarbige Steine in zwölf goldenen Kapseln, in welche die Namen der zwölf Söhne Israels eingegraben sind. Dieses Rationale hängt an einer goldenen Kette um die Schultern des Bischofs; an den beiden Seiten der Kette sind zwei schöne Steine in Gold — Kameen genannt —, auf dem Rücken ein großer Kristall angebracht." Die Beschreibung läßt an Deutlichkeit kaum zu wünschen übrig; das Rationale von Rheims erscheint förmlich als eine Nachahmung des levitischen Brustschmuckes. Außer diesem kostbaren Ornatstücke, das nur an Festtagen gebraucht wurde, besaß die Kirche von Rheims noch ein zweites einfacheres Rationale aus Gold und mit goldener Kette; in der Mitte leuchtete ein Edelstein von ungewöhnlicher Größe, den acht kleinere umgaben.[1])

Die Angaben des Inventars finden eine monumentale Bestätigung, wie wir sie nicht besser wünschen können. Noch heute nämlich zeigen einige Statuen im Dome zu Rheims, speziell die des Papstes Klemens, jenes von dem Schatzverzeichnis beschriebene Ornatstück. Bereits Bock hatte auf das bemerkenswerte Standbild hingewiesen, um die Gestalt und Beschaffenheit des Rationale festzustellen.[2]) Die Statue des hl. Klemens, an dem Trennungspfeiler der Eingangstür, stellt den Papst in vollem Ornat mit Kasel, Pallium, Mitra dar. Auf der Brust trägt er ein quadratisches Ornatstück, auf welches die angeführte Beschreibung des Inventars genau paßt, selbst die Ketten, an denen es um den Hals getragen wird, hat der Künstler deutlich zur Anschauung gebracht.

Hiemit dürfte der Nachweis erbracht sein für die Existenz einer liturgischen Insignie im Mittelalter, welche in Form des levitischen Rationale, nämlich als quadratische, mit kostbaren Steinen gezierte Agraffe, die Brust des Bischofs schmückte.

2. Um die Form des stofflichen Rationale zu bestimmen, sind wir fast ausschließlich auf die Monumente angewiesen, diese aber zeigen es in vielfach wechselnder Gestalt. Nicht nur in verschiedenen Kirchen war es verschieden, selbst in derselben Kirche war es einem häufigen Wechsel unterworfen. Der Name Superhumerale, der

[1]) Vita Gibehardi, auct. monach. Admutensi n. 8. Rationale unum ex auro et gemmis pretiosis intextum, aureis catenulis dependens.... Nordwinus arreptum rationale in quattuor frusta confregit. Monum. Germ. XI, 3 a.

[1]) Est unum magnum et pretiosum rationale de puro auro cum quattuor annulis et totidem agrappis de auro, in quo sunt duodecim lapides pretiosi diversorum colorum incusatti in duodecim circulis aureis, in quibus sunt scripta nomina duodecim filiorum Israel et pendet ipsum rationale cum una catena de auro circumdante humeros praelati, in cuius catanae duobus lateribus instant admodum pulviri duo lapides, dicti camayeux, incussati in auro et a parte posteriori unus sat grossus crystallus. — Aliua rationale parvum de auro cum catena aurea, in cuius medio interradiat lapis inusitatae magnitudinis, qui dicitur camayea et in circuitu ciusdem sunt alii lapides pretiosi, videlicet quattuor smaragdinae et quattuor bales. — Inventarium 1470 et 1518 cit. von Cerf, l. c. p. 2513.

[2]) Gesch. der liturg. Gewänder II, 196.

Digitized by Google

ihm in manchen Kirchen beigelegt wurde, deutet auf eine Aehnlichkeit mit dem levitischen Ornatstücke gleichen Namens hin. Ueber dieses gibt die hl. Schrift folgende Auskunft: „Es soll aus Gold und blauem und rotem Purpur und doppelt gefärbtem Karmesin sowie aus Byssus in künstlich gewebter Arbeit angefertigt werden. Zwei Schulterblätter soll es haben, die oben auf beiden Seiten an den Schultern verbunden werden, so daß sie ein Ganzes bilden. Nimm auch zwei Onyxsteine und grabe in dieselben die Namen der Söhne Israels, sechs Namen in den einen Stein und sechs in den andern, nach der Reihenfolge ihrer Geburt. Setze die Steine mit Gold gehalten und eingefaßt auf die beiden Seiten des Schulterkleides. [1])

Tatsächlich haben nun einige Bischofssitze im Mittelalter ein liturgisches Schultergewand gehabt, auf welches die vorhergehende Beschreibung fast vollständig paßt, aber es führt nicht, wie sein alttestamentliches Vorbild den Namen Superhumerale, sondern Rationale; es ist im Mittelalter eine Art Brust- und Schultergewand, wenigstens in gewissen Kirchen und zu gewissen Zeiten. Wenn man jedoch die Entwicklung auf den Monumenten genau verfolgt, dann ergibt sich eine ungemein große Verschiedenheit. Was Abbé Martin von dem Rationale in Toul sagt, läßt sich auch auf andere Kirchen anwenden: Soviele Darstellungen, soviele verschiedene Formen. [2]) Bereits Barbier de Montault hatte auf Grund von 21 Abbildungen vier Formen unterschieden, [3]) indem es nämlich nach ihm auftritt entweder als ein breites Band um die Schulter (collier) oder in der Form des erzbischöflichen Palliums, oder als Kollier mit einem, zwei oder drei Pendants oder in ganz singulärer Form in dem Prachtkodex der Uota von Niedermünster (Regensburg).

Diese vier verschiedenen Grundformen genügen indes noch nicht, so häufig hat das Rationale im Mittelalter seine Form gewechselt. Wir glauben diese verschiedenen Formen auf folgende zurückführen zu können.

a) Die ältesten Abbildungen des Rationale stammen aus dem 12. Jahrhundert; schon hier tritt es uns in verschiedenen Formen entgegen, nämlich zunächst in der Gestalt des erzbischöflichen Palliums als Schulterband mit einem Pendant auf der Brust, das bis an den Saum der Kasel hinabreicht. So sehen wir es auf dem Siegel des Bischofs Heinrich I. von Toul († 1165); deutlicher auf dem Siegel des Bischofs Evergis von Paderborn vom Jahre 1173, ebenso auf dem Siegel des Bischofs Gebhard von Henneberg († 1159) von Würzburg. [4]) Die Aehnlichkeit mit dem Pallium ist manchmal so groß, daß es sehr schwer oder gar unmöglich ist, zu entscheiden, ob das Pallium oder das Rationale dargestellt werden soll.

b) Auf gleichzeitigen Abbildungen erscheint es sodann in einer das Pallium imitierenden Form: um die Schultern legt sich ein breites Band, von welchem auf der Brust ein gleich breites Band herabhängt, das jedoch nicht wie beim Pallium fast bis zu den Füßen, sondern nur bis unterhalb der Brust herabreicht. Außerdem unterscheidet es sich vom Pallium, das der künstlerischen Ausstattung gänzlich entbehrt, gewöhnlich durch eine reiche Stickerei, durch Edelsteine oder durch sonstigen Schmuck. In dieser Form tritt es uns entgegen auf zwei Siegeln des Bischofs Peter de Brixey von Toul aus den Jahren 1175 und 1186, bei Bischof Wilbrand von Paderborn vom Jahre 1227, wo es mit kreisförmigen Verzierungen versehen, und im Pontifikale Gundekars von Eichstätt. Diese für die Entwicklungsgeschichte des Rationale überaus bedeutungsvolle Prachthandschrift wurde von Bischof Gundekar von Eichstätt (1057—1075) begonnen und mit Unterbrechungen von seinen Nachfolgern fortgesetzt; die Bischöfe tragen in den meisten Fällen das Rationale und so sehen wir seine allmähliche Entwicklung. Der erste Bischof, welcher mit dem Rationale bekleidet, auftritt, ist Ulrich I. († 1099). Es hat bei ihm und seinen nächsten Nachfolgern eine im Detail sehr wechselnde, im wesentlichen aber übereinstimmende Gestalt: ein breites Schulterband mit gleichem Brustbehang; bei Bischof Ulrich, Burkhard (1153), Konrad I. (1171) und Otto I. (1195) hat es auf den Schultern eine kreisförmige Erweiterung, eine Art runder Schild, auch das Ende des Behanges hat eine runde oder rechteckige Erweiterung. Diese Miniaturen entstanden aber alle gleichzeitig, nämlich gegen 1200. Die Verschiedenheit in der Darstellung dürfte auf Rechnung des Künstlers kommen, der sichtlich bemüht war, jeden Bischof von seinem Vorgänger durch Stellung und Gewand zu unterscheiden, da es ihm im Gesichtsausdruck nicht gelang. Jedenfalls haben wir in Eichstätt gegen Ende des 12. Jahrhunderts im wesentlichen dieselbe Form des Rationale wie in Toul und Paderborn und Würzburg. [1])

c) Gleichzeitig erscheint es in einer dritten Gestalt auf einem Siegel des Bischofs Bertram von Metz vom Jahre 1194: breites Kollier mit drei kurzen, rechteckigen Ansätzen, je eine auf jeder Schulter und auf der Brust. [2]) Nicht wesentlich verschieden davon ist die Form im Gundekar-Pontifikale seit Bischof Heinrich von Zulpingen († 1229); jedoch sind hier die Ansätze nicht rechteckig, sondern abgerundet, und bald länger bald kürzer; das mittlere Pendant geht aber niemals über die Brust hinaus. Auch hier muß die große Verschiedenheit der Pendants auffallen, kaum ein Rationale gleicht dem andern vollständig, der Künstler ist mehr seiner Phantasie als der Wirk-

[1]) Exodus 28, 6 ff.

[2]) Histoire des diocèses de Toul, de Nancy de S. Dié I (Nancy 1900) 467 ss.

[3]) Particularité du costume des évêques de Portiers. Bulletin monum. XLIII (1877) 639.

[4]) Vergl. die Abbildungen, bei deren Auswahl mich das Bestreben leitete, die große Verschiedenheit des Rationale zu zeigen.

[1]) In Würzburg z. B. bei den Bischöfen Embriho und Gebehard.

[2]) Vergl. Abel, Etude sur le Pallium et la titre archevêque jadis portés par les évêques de Metz (1867) p. 47. (Vergl. Abb.)

Digitized by Google

lichkeit gefolgt, gibt uns jedoch wohl im wesentlichen die Form des Rationale zu Eichstätt im 13. Jahrhundert.[1]) Ein ähnliches Schulterband mit einem viereckigen bezw. runden Ansatze auf der Brust trägt Bischof Vindicianus von Arras auf einem Manuskript aus dem 12. Jahrhundert zu Valenciemes und Bischof Richard von Avranches auf einem Siegel vom Jahre 1117. Rohault de Fleury sieht in beiden Fällen hier das Rationale; mir scheint diese Erklärung nicht sicher, denn auf Abbildungen des 12. und 13. Jahrhunderts, namentlich bei Miniaturen, ist die Kasel häufig an dem Schulterausschnitt mit einer Art Kollier verziert, das dem Rationale sehr ähnlich ist. Auch in einer Bibel aus Limoges (jetzt Nationalbibliothek zu Paris) trägt ein Bischof über der Kasel ein prachtvolles Ornament: ein breites durch Gold und Edelsteine verziertes Band mit gleichem Behange auf der Brust.[2]) Das gleiche Ornament findet man aber auch auf gleichzeitigen Darstellungen weltlicher Standespersonen; es kann also bei einem Bischof nicht ohne weiteres als Rationale angesehen werden.

d) An den bisher genannten Formen ist auf der Brust nur ein Behang angebracht, daneben tritt frühzeitig eine andere Form mit zwei oder mehr Brustbehängen auf. Ein interessantes, bisher noch nicht beachtetes Beispiel bietet uns die Grabplatte des Bischofs Bruno von Minden († 1055). Ueber der Kasel trägt der Bischof ein Schulterband mit zwei kurzen Behängen auf der Brust; an der Verbindungsstelle sind zwei runde Verzierungen angebracht. Das Denkmal stammt, soweit die uns vorliegende Abbildung ein Urteil gestattet, aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.[3]) Zwei Pendants hat es auf einem Siegel des Bischofs Roger d'Ostenge de Marcey († 1253) von Toul, drei auf einer Büste des hl. Lambert im Dom zu Lüttich, fünf auf dem Siegel des Eudes von Sorcy († 1228), Bischofs von Toul.[4])

e) Während das Rationale in diesen vier Formen wesentlich als ein Schulterband mit einem oder mehr Behängen erscheint, kommt es daneben schon im 11. Jahrhundert als Schultergewand vor. Mit der unter d) genannten Form hat es insofern einige Aehnlichkeit, als es mit zwei breiten Ansätzen oder Behängen versehen ist, die später regelmäßig angebracht werden. Solcherart sehen wir es in Bamberg bereits im 11. Jahrhundert; jedoch ist es hier fast nur Schultergewand, die Behänge treten fast ganz zurück. Das Brust- und Rückenstück sind durch zwei scheibenförmige Verzierungen auf den Schultern miteinander verbunden. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hat es in Eichstätt und Paderborn eine ähnliche Gestalt, nämlich schmaler Schulterkragen mit zwei Behängen auf der Brust und dem Rücken.

f) Ganz abweichend von diesen fünf Formen tritt es auf einem Siegel des Bischofs Eudes von Sorcy von Toul auf: es hat fast die Gestalt einer auf der Brust gekreuzten Stola. Von dieser unterscheidet es sich besonders durch eine große runde Agraffe, welche an der Kreuzungsstelle angebracht ist. Man könnte leicht geneigt sein, diese Form für ein Phantasiewerk des Künstlers anzusehen. Indes tritt dieser Abbildung ein fast gleiches Rationale im Osten zur Seite, das uns glücklicherweise erhalten ist; es ist dies das Rationale im Dom zu Krakau, von dem weiter unten noch die Rede sein wird.[1])

Diese sechs verschiedenen Formen treffen wir auf den mittelalterlichen Siegeln, Grabdenkmälern und Miniaturen mit manchen kleineren oder größeren Abweichungen; doch wird man die aufgezählten Grundformen immer wieder herausfinden, weshalb ein Eingehen auf weitere Einzelheiten überflüssig erscheint.

Was die Ausstattung anlangt, so ist besonders die Verschiedenheit vom Pallium hervorzuheben, mit dem es sonst große Aehnlichkeit hat. Das erzbischöfliche Pallium ist in der abendländischen Kirche — abgesehen von einigen Kreuzen — stets ohne jede Verzierung gewesen. Das Rationale liebte dagegen seit seinem ersten Auftreten einen reichen Schmuck, worin es dem Pallium (Omophorion) der morgenländischen Kirche gleicht. Die alten Inventarien verzeichnen genau die Ausstattung des Rationale durch Edelsteine, Perlen oder Goldstickerei; so spricht das Inventar von St. Veit zu Prag vom Jahre 1387 von einem Rationale mit „kostbaren Perlen", ein zweites Rationale war ebenfalls mit „Perlen und schwarzen Kreuzen bedeckt, viele Perlen waren jedoch verloren gegangen."[2]) Auch auf den Monumenten tritt dieser Unterschied zu Tage und ist zuweilen das einzige Kriterium, um die beiden Ornatstücke von einander zu unterscheiden. Auf dem Brustbehange sind zuweilen Namen angebracht, so sehen wir es wenigstens in Würzburg auf den Grabdenkmälern; da lesen wir wiederholt den Namen „Kilian"; auf dem Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg († 1315) liest man auf dem Schulterbande die Namen Jesus und Maria, auf dem Pendant: Kilian. — Wie den Manipel und die Stola, so verzierte man auch das Rationale mit kleinen Schellen, die bei Bewegungen des Bischofs aneinander schlugen und melodische Töne erzeugten; wir sehen diese Verzierung auf dem Metzer Siegel von 1194 und lesen davon noch 400 Jahre später in den Domrechnungen von Bamberg.[3])

Das Rationale in der Form des Schultergewandes bietet Raum für Figurenmalerei, welche symbolisierende Darstellungen zur Anschauung bringen, wie in Bamberg. Die beiden Stücke — Vorder- und Rückenstück — sind durch kreisförmige Verzierungen miteinander verbunden. Solche Verzierungen sehen wir bereits auf den ältesten Abbildungen im Pontifikale Gundekars, also auch an dem bandförmigen Rationale, sie

[1]) Abbild. in: Eichstätts Kunstfestschrift zum goldenen Priesterjubiläum des Bisch. v. Leonrod. München 1901.

[2]) Rohault de Fleury, La Messe VIII, 70.

[3]) Abbild. in Schröder Gesch. und Chronik des Bistums Minden (1886) S. 80.

[4]) Vergl. die Abbildungen.

[1]) Vergl. die Abbildungen.

[2]) Bock, a. a. O. S. 204.

[3]) Pfister, Dom von Bamberg (1896) S. 61.

Digitized by Google

begegnen in der Form von Epauletten später auf dem Denkmal des hl. Mansuetus in der Krypta zu Toul (um 1500) und ebenso später wiederholt in Eichstätt. (Vergl. Abbild.)

Im Unterschiede vom Pallium besaß also das Rationale materiellen Wert, und dieser Umstand mag auch ein Grund gewesen sein, weshalb uns aus dem Mittelalter so wenige Rationalien erhalten geblieben sind.

### 3. Alter.

Die Frage nach dem Alter des Rationale hat eine sehr verschiedene Beantwortung erfahren. Während die einen es erst gegen Ende des ersten Jahrtausend entstehen lassen, wollen es andere um volle 500 Jahre höher hinaufdatieren; letzteres wurde namentlich von französischen Gelehrten versucht, zuletzt von Abbé Cerf, der sich in seiner Beweisführung eng an Ruinart anschließt.[1]) Das Konzil von Macon (Frankreich) im Jahre 581, so argumentieren beide, verbietet den Bischöfen, die hl. Messe ohne Pallium zu feiern.[2]) Nun werde aber das römische Pallium nicht in jeder hl. Messe getragen, sondern nur an gewissen Tagen, und zwar regelmäßig nur von Erzbischöfen. Also mußte, so schließt man weiter, damals noch ein zweites, verschiedenes Pallium gebräuchlich sein, neben dem römischen ein gallikanisches, letzteres ist aber nichts anderes als das Rationale. Ruinart verweist zur Begründung dieser Ansicht auf eine Darstellung des hl. Remigius, die er in einem sehr alten Manuskript gefunden, worauf der Heilige das Pallium trägt. „Dies ist ein neuer Beweis, bemerkt Cerf dazu, daß es damals noch ein anderes als das römische Pallium gab, denn zur Zeit des hl. Remigius († 533) war letzteres noch nicht in Gebrauch; das gallikanische Pallium oder das Rationale soll schon damals mit dem römischen eine große Aehnlichkeit gehabt haben." Wenn wir diese leicht wiegenden Gründe Cerfs für das hohe Alter hier anführen, so geschieht es nur deshalb, weil der Kanon von Macon in der Geschichte der liturgischen Gewänder eine bedeutende Rolle spielt und seit langem „das Kreuz der alten und modernen Kanonisten und Liturgiker bildet".[3]) Wilpert hat neuestens das Wort Pallium des Kanons von Macon als Stola erklärt, eine Erklärung, der man wohl beipflichten kann; denn die Stola geht bis in die ältesten Zeiten der Kirche zurück und wurde namentlich beim Meßopfer gebraucht. Einen zweiten Beweis für das hohe Alter des Rationale findet Cerf in der Missa Flacci Illyrici, worin unser Ornatstück erwähnt wird; dieser von dem Protestanten Flaccus zuerst publizierte Meßordo stammt indes nicht, wie der Herausgeber annahm und Cerf ihm noch nachschreibt, aus dem 8. Jahrhundert, sondern ist, wie längst bekannt,[1]) wenigstens zwei Jahrhunderte jünger und kann deshalb das hohe Alter des Rationale nicht beweisen.

In Deutschland hat die Tradition das Rationale bereits dem hl. Willebald von Eichstätt († 786) zugeschrieben, der es auf Veranlassung des hl. Bonifatius wegen seines Vorranges vor den andern Suffraganen des Erzbistums und als Stellvertreter des Metropolitanen erhalten haben soll,[2]) wie Bischof Philipp von Eichstätt zur Ehre seines heiligen Vorgängers schrieb.[3]) Tatsächlich läßt sich indes das Rationale in Eichstätt nicht über das 12. Jahrhundert hinaus verfolgen.

Die älteste Nachricht über das Rationale findet sich, wie man bisher gewöhnlich annahm, in dem Sakramentar des Abtes Ratoldus von Corbie († 986), jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris; es wurde für die Abtei St. Vast bei Arras angefertigt und zeigt die Schriftzüge aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts.[4]) Zu Anfang enthält es Gebete, welche der Bischof bei Anlegung der liturgischen Gewandung sprechen soll, nebst rituellen Vorschriften; nachdem er die Kasel angelegt hat, soll man ihm das Rationale reichen, das mit dem Superhumerale verbunden ist: postea ministretur ei casula, tandem vero rationale cohaerens vinctim superhumerali.[5]) Hier wird das Rationale in engster Verbindung mit dem Superhumerale vorgeführt; es ist aber nicht recht klar, was man unter dem hier genannten Superhumerale zu verstehen hat. Man bezeichnete mit diesem Worte, wie oben gesagt, sowohl den Amikt, wie das Pallium, wie auch das stoffliche Rationale. Man hat hier das Wort in der ersten Bedeutung, nämlich als Amikt, erklärt. Es läßt sich dagegen vielleicht einwenden, daß eine Verbindung des Amikts und des Rationale sich aus den Monumenten schwerlich wird nachweisen lassen, auch mit dem Wortlaute des Sakramentes nicht recht in Einklang gebracht werden kann, wenn wir die Lesart vinctim (nicht junctim) acceptieren,[6]) denn der Amikt wurde dem Bischof vor, nicht nach der Kasel gereicht. Man könnte also das hier genannte Superhumerale als stoffliches Ornatstück, das Rationale als metallische Insignie erklären; doch möchte ich der ersten Erklärung den Vorzug geben, da das Sakramentar den Amikt ausdrücklich als Superhumerale bezeichnet. In jedem Falle aber scheint

---

[1]) Cerf, l. c. p. 236 ss. Mabillon et Ruinart, De pallio archiep. Ouvrages posth. II. c. X.

[2]) Ut archiepiscopus sine pallio missas dicere non praesumat. — Die Lesart »archiepiscopus« findet sich nicht in den besten Handschriften und ist erst später für »episcopus« gesetzt, als man den Sinn des Kanons nicht mehr verstand. Vergl. Löming, Deutsches Kirchenrecht II, 94[1].

[3]) Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario (Roma 1899) p. 50.

[1]) Ebner-Thalhofer, Liturgik I (1899) 103.

[2]) Vergl. Eichstätter Pastoralblatt, Jahrg. 1854, S. 11 ff. Kirchenlexikon (2. Aufl.) IV, 243.

[3]) Vita S. Willebaldi c. 23. Holder-Egger bemerkt zu der Vita: Ineptis fabulis mendaciter effictis contaminata.

[4]) Ueber das Alter vergl. Delisle, Memoire sur d'anciens sacramentaires (Paris 1888) p. 188.

[5]) Migne, P. L. 78, 241.

[6]) Beide Lesarten nämlich kommen vor, wie bereits Martene in seinem Werke über die „Riten der alten Kirche" angemerkt hat.

Digitized by Google

hier von dem metallischen Rationale die Rede zu sein. Würde nun auch das Rationale hier zum erstenmal genannt, so tritt es doch anscheinend nicht als eine ganz neue, bisher unbekannte Insignie des Bischofs auf. Man wird daher seine Entstehung bis an die Grenze des 10. Jahrhunderts zurückdatieren dürfen, was mit den liturgischen Bestrebungen jener Zeit durchaus in Einklang steht.

Ein deutsches Bistum bietet uns indes ein noch älteres Zeugnis für den Gebrauch des Rationale in der abendländischen Kirche als genanntes Sakramentar. Bischof Adalbero II. von Metz (984—1005) ersucht nämlich den Bischof Hildward von Halberstadt (968—995), ihm das Privileg des Rationale mitzuteilen, das der Halberstädter Kirche durch Papst Agapit II. (946—955) verliehen sei.[1]) Mit dieser Nachricht kommen wir also bereits an die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. Es könnte zweifelhaft sein, ob die Kirche das metallische oder das stoffliche Rationale vom Papste erhalten habe; nachdem aber nachgewiesen ist, daß die Kirche von Metz im Besitze der stofflichen Insignie gewesen, kann wohl kein Zweifel über die gleiche Beschaffenheit der Halberstädter Insignie obwalten. Metz übernahm von Halberstadt die dort gebräuchliche Insignie und bewahrte ihr Andenken wenigstens in einer treuen Abbildung. Daß die Verleihung des Rationale an die deutsche Kirche durch Papst Agapit das erste Privileg dieser Art gewesen, ist wohl kaum anzunehmen. Wir gelangen also auch hier bis zur Wende des 9. Jahrhunderts als der Entstehungszeit unserer Insignie.

### 4. Ursprung.

Die Frage nach dem Ursprunge des Rationale führt uns zu dem dunkelsten Punkte in der Geschichte unseres Ornatstückes. Formulieren wir unsere Frage genauer, so wird sie lauten: von welchem Ornatstücke leitet das Rationale — sowohl das metallische wie stoffliche — seinen Ursprung ab, von einem levitischen oder von einem profanen? Und welches war zugleich der Grund, es unter die bischöflichen Insignien aufzunehmen?

Hören wir darüber zunächst die bisher vertretenen Ansichten. Bock hat in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder zum erstenmal dem Ursprunge und der Beschaffenheit des Rationale eine genauere Untersuchung gewidmet. Er gelangte zu dem Resultate, das Rationale der deutschen Bischöfe sei als eine Nachbildung des alttestamentlichen Superhumerale zu betrachten, der damit in Verbindung stehende Brustschild sei bei dem neutestamentlichen Ornatstücke in Wegfall gekommen.[2]) Hefele hat ihm darin beigestimmt, auch ihm erscheint das Rationale offenbar als eine Nachahmung der alttestamentlichen, hohenpriesterlichen Insignie;[3]) ebenso hält Macalister das Rationale für eine direkte Nachahmung der aaronischen Brustplatte.[4]) Nach Otte ist es gleichzeitig eine Nachbildung des jüdischen Ephod und Roschen (Rationale und Superhumerale).[1]) Kraus hat sich dahin ausgesprochen, „das im 12. und 13. Jahrhundert als Insignie einzelner, besonders deutscher Bischöfe auftretende Rationale sei eine Nachbildung des alttestamentlichen Ephod gewesen".[2]) P. Braun sagt gleichfalls, das Rationale „habe der Erinnerung an das Schultergewand und den Brustschmuck des Hohenpriesters" seinen Ursprung zu verdanken, außerdem aber auch dem „Bestreben, eine wirkliche oder vermeintliche Stellung in der hierarchischen Ordnung durch ein Abzeichen zu manifestieren".[3]) Stimmen all' diese Autoren auch im wesentlichen überein, so weichen sie doch im einzelnen nicht unbedeutend von einander ab.

Eine ganz andere Erklärung hat Barbier de Montault versucht; er sieht in dem Rationale nichts anderes als eine Abart des päpstlichen Fanon oder Orale,[4]) eine Ansicht, die von Cerf wiederholt ist; auch Rohault de Fleury scheint diese Ableitung anzunehmen[5]) Sie ist indes, um uns sofort mit ihr abzufinden, durchaus unhaltbar; sie verkennt durchaus die Gestalt und die Bedeutung des Orale; dieses war zwar ein Schultergewand, aber es vertrat nur die Stelle des Amiktes und bildete ein eigenes Gewandstück des Papstes; als Pototyp des bischöflichen Rationale kann es unmöglich angesehen werden.

Zu einer dritten Erklärung hatte P. Martin Veranlassung gegeben; er geht aus von der Tatsache, daß die griechischen Kaiser in Byzanz häufig an der Tunika und zwar auf der Brust eine aus zwei parallelen Streifen bestehende Verzierung tragen; diese Streifen laufen von oben nach unten.[6]) Man sieht sie z. B. auf dem Prachtstoffe, der im Grabe Günthers von Bamberg gefunden wurde.[7]) Diese Verzierung soll eine Erinnerung an die Riemen auf dem römischen Brustharnische sein, später soll sich daraus die genannte Verzierung der griechischen Tunika entwickelt haben, aus der dann allmählich das Rationale hervorging. In einem ähnlichen Sinne hat sich kürzlich Wilpert in seiner verdienstlichen Studie über das Pallium geäußert.[8]) Er erinnert daran, wie seit dem 4. Jahrhundert an der antiken Tunika die erwähnten Streifen vorkommen, welche an Stelle der bis an den Saum reichenden Klavi unter dem Namen Lorum treten. Mit diesem Lorum waren nicht selten runde Purpurstreifen auf den Achseln verbunden, wie man auf altchristlichen Darstellungen häufig

---

[1]) Jaffé-Löwenfeld, Regesta Pontificum n. 3661.

[2]) Bock, Gewänder II, 194.

[3]) Beiträge zur Kirchengeschichte u. s. w. II, (1864) 213.

[4]) Vestements ecclesiasti al (London 1896).

[1]) Kunst-Archäologie I (5. Aufl.) 281.

[2]) Geschichte der christl. Kunst II, 1, 497.

[3]) Zeitschrift für christl. Kunst XVI (1903) 123. Dieser Aufsatz hat zum erstenmal das Rationale an der Hand der Monumente eingehend besprochen und manches Licht gebracht. Unsere Studie dürfte aber auch jetzt noch nicht überflüssig sein.

[4]) Bulletin monumental l. c. p. 635.

[5]) La Messe VIII, 69. Cerf, l. c. p. 234.

[6]) Mélanges d'archéologie II (Paris 1851) 256. Anm. Vergl. Nouveaux mélanges (Ivoires 1874) p. 185.

[7]) Abbild. bei Kraus a. a. O. I, 566.

[8]) Un capitolo p. 26[1].

Digitized by Google

sehen kann.[1]) Man verband auch wohl beide Langstreifen durch einen Querstreifen, wie byzantinische Darstellungen beweisen. Dieses von der Tunika losgelöste Lorum soll dann später unter dem Namen Rationale unter die liturgischen Gewänder aufgenommen sein.

Auch Abel läßt das Rationale aus einem griechischen Gewandstück hervorgehen, aber nicht aus einem profanen, sondern aus einem kirchlichen, nämlich aus dem Omophorium, dem Pallium der griechischen Erzbischöfe.[2]) Die Entwicklung des Rationale aus dem Omophorium ist indes bei der gänzlichen Verschiedenheit der beiden Ornatstücke ebenso undenkbar, wie die nach Abel stattgehabte Entwicklung des Omophorium aus dem jüdischen Ephod.

Man sieht, wie verschieden unsere Frage beantwortet wird. Ausgeschlossen ist bereits die Ableitung aus dem päpstlichen Fanon und dem griechischen Omophorion; ebensowenig wird die Ableitung aus dem Lorum unserer Frage gerecht. Aber auch die erste Ansicht, nämlich die Ableitung aus einem jüdischen Kulturgewande, befriedigt in den Einzelheiten nicht vollständig. Die Sache ist komplizierterer Natur, als die bisher gebotenen Erklärungen annehmen. Zur Entstehung und ersten Gestaltung des Rationale wirkten mehrere und verschiedenartige Gründe mit.

Zunächst wirkte, wie auch von den meisten Archäologen angenommen wird, auf die Entwicklung des Rationale das Bestreben der mittelalterlichen Liturgen, ein dem Ornatstücke des jüdischen Hohenpriesters analoges Gewandstück zu schaffen. Das Rationale entstand ja in jener Zeit, wo die liturgischen Bestrebungen im karolingischen Reiche eine ungewöhnliche Höhe erreicht hatten, wo man nach Aehnlichkeiten zwischen den levitischen und christlichen Kultgegenständen förmlich suchte. Damals galt es „als Ziel alles Studiums und als höchste Weisheit, die hl. Schrift nach ihrem dreifachen Sinne, dem historischen, moralischen und besonders dem mystischen, als dem höchsten und tiefsten zu verstehen“.[3]) Bereits Walafried Strabo, der doch wie kein anderer unter den Liturgikern dem historischen Sinne huldigte, hatte die jüdischen und christlichen Kultgewänder — je sieben an der Zahl — einander gegenübergestellt.[4]) Andere gingen weiter. Was Wunder, wenn man unter den Ornatstücken des Bischofs auch ein Analogon zum Superhumerale und Rationale des jüdischen Hohenpriesters wünschte, zumal der Erzbischof nach damaliger Anschauung bereits ein solches besaß, nämlich das Pallium? Was man wünschte, war in jener Zeit, die in liturgischen Dingen nicht so eingeengt war wie die heutige, bald getan: man schuf ein solches Analogon, indem man unter die bischöflichen Insignien eine neue aufnahm, das Rationale oder das Superhumerale, weshalb es uns denn auch in Deutschland und in Frankreich, wo jene angedeutete liturgische Bewegung am stärksten war, am häufigsten begegnet, während Italien es anscheinend kaum kannte. Indes imitierte man nicht überall dasselbe Ornatstück. Während man hier das Superhumerale des Hohenpriesters nachahmte, zog man dort das Rationale vor, anderswo verband man vielleicht beide miteinander; letzteres war jedoch, wenn überhaupt, nur selten der Fall. So sehen wir denn seit dem 9. Jahrhundert die merkwürdige Erscheinung, daß in einzelnen Kirchen der Bischof auf der Kasel eine quadratförmige, gemmengeschmückte Brustplatte, in andern aber ein Schultergewand oder ein Band trägt. (Forts. folgt.)

[1]) Eine Tunika mit solcher Verzierung s. abgeb. bei Dalton, Catalog of early christ. antiqueties in the British Museum (1901) p. 168.

[2]) Abel, l. c. p. 57 ss.

[3]) Krieg, Die liturgischen Bestrebungen im karolingischen Zeitalter (Freiburg 1888) S. 40.

[4]) De exordiis et incrementis quorumdam in observ. eccl. rerum c. 35 Ed. Knoepfler, p. 73.

## Literatur.

**Illustrierte Geschichte der katholischen Kirche von Professor Dr. J. P. Kirsch in Freiburg-Schweiz und Professor Dr. v. Lukſch in Leitmeritz. Herausgegeben von der Oesterreichischen Leo-Gesellschaft in Wien. Mit ca. 50 Tafelbildern und über 800 Abbildungen im Text. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H., München.**

Alle bisherigen Ankündigungen dieses vielversprechenden Werkes betonen, daß es auf unserer Seite bislange an einer solchen illustrierten Geschichte der katholischen Kirche gefehlt habe und begrüßen deren Erscheinen mit Freuden. Es liegen uns die drei ersten Lieferungen vor, deren erste in knapper, aber ganz klarer Weise die Anfänge des Christentums objektiv und warmherzig schildert; keine Seite entbehrt der ebenso gut ausgeführten, wie ausgesuchten Abbildungen, die den Text unmittelbar begleiten. Beigegeben sind dann noch drei große Vollbilder mit Darstellungen aus dem 4. und 5. Jahrhundert. Das erste Kapitel behandelt „Die Fülle der Zeit“, das zweite „Die Stiftung der Kirche mit Anschluß der apostolischen Reisen, und das dritte „Das kirchliche Leben im apostolischen Zeitalter“, zunächst die „Gottesdienstlichen Versammlungen“. Die Fortsetzung hievon finden wir erst in der dritten Lieferung, in welcher in den Kapiteln 5 bis 8 „Die Bekämpfung des Christentums durch die heidnische Philosophie und dessen Verteidigung durch die Apologeten“, „Christentum und Judentum im zweiten Jahrhundert“, „Der Kampf der Kirche gegen Gnostizismus und Montanismus“ und „Die römische Kirche und die übrigen Hauptkirchen“ behandelt werden. Die zweite Lieferung beschäftigt sich mit einer späteren Zeit, und die Verlagshandlung erklärt diese eigentümliche und ungewohnte Art der Erscheinung damit, daß sie damit „ein wechselvolleres und vielgestaltigeres Bild über Inhalt und Ausstattung des Ganzen“ bieten wolle. Wir würden aus naheliegenden Gründen einer regelmäßigen Reihenfolge der Erscheinung der Hefte entschieden den Vorzug geben. Der angegebene

Digitized by Google

Zweck würde eine weitere solche Erscheinungsart nicht rechtfertigen. Wir können übrigens konstatieren — was vielleicht mit diesem Späthefte auch gezeigt werden wollte — daß wir auch hier neben lichtvoller Darstellung eine sehr reiche Illustration finden, nämlich neben 52 an den Text sich anschließenden historisch wertvollen Illustrationen noch drei prächtige Vollbilder: „Wie Papst Johannes die Kerzen weiht", „Bronzetür am Dom zu Gnesen" und der „Dom zu Köln". Wir zweifeln nicht, daß das Werk eine große Verbreitung finden wird, da Inhalt und Illustration voll auf der Höhe der Zeit stehen, wie überhaupt alle Werke, welche bisher in dieser Münchener Allgemeinen Verlags-Gesellschaft erschienen sind. Das vorliegende Werk, mit erzbischöfl. Approbation, erscheint in 20 bis 25 zwei- bis dreiwöchentlichen Lieferungen mit je 2 bis drei Textbogen und 2 Beilagen. Preis der Lieferung 1 Mark. H.

**Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Anselm Selzer, München. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.**

Wir haben von diesem Werke bereits die vier ersten Lieferungen angezeigt („Archiv" 1903 Nr. 10) und die hohen Erwartungen, die von Anfang an allerseits an dessen Erscheinung geknüpft wurden, sind auch in den folgenden fünf Heften, die in unseren Händen sind, nicht enttäuscht worden. Die gleiche lichtvolle Wärme der Darstellung, die gleiche klare und bündige Sprache und die gleiche strenge Objektivität finden wir auch hier in dieser Fortsetzung; souverän gleichsam beherrscht der Autor die ganze Fülle des Materials und den sprachlichen Ausdruck in gleicher Weise. Mit wachsendem Interesse sehen wir deshalb dem Fortgange dieses Werkes entgegen, das wir unbedenklich als eine der hervorragendsten Errungenschaften auf dem Gebiete der katholischen Literatur bezeichnen dürfen. Zur wärmsten Empfehlung dient auch die Fortsetzung des glänzenden Bilderschmuckes, der das Buch bisher schon zu einer Glanzleistung deutscher Biographie macht. Fast von allen wichtigen Literaturdenkmälern aus früherer Zeit werden uns in technisch mustergültigen Reproduktionen Bruchstücke geboten, die als Begleitung und Unterstützung des Textes äußerst wertvolle Beigaben bilden. Die farbigen und photographischen Tafeln „Johann Wolfgang Göthe" nach einem Gemälde in Wien, die „Scenen aus der Eneide des Heinrich v. Veldeke", der „Einzug Christi in Jerusalem", „Neidhardt von Reuenthal" und „Walther von der Vogelweide", beide aus der großen Heidelberger Liederhandschrift, die Illustration aus dem „Thauerdank" u. s. w., zählen zu dem Besten, was wir auf diesem Gebiete in der Neuzeit gesehen haben; Ton und Farbengebung zeigen die Reproduktion vollständig auf der Höhe der Zeit. H.

**Literarischer Ratgeber für Weihnachten 1903. 2. Jahrgang. Herausgegeben von der Redaktion der „Literar. Warte". München 1903. Allgem. Verlagsgesellschaft m. b. H.**

Dieser zweite Jahrgang ist gegenüber dem vorjährigen in jeder Weise verbessert, fast umgestaltet und vervollkommnet. Er darf und wird wieder für viele ein Führer sein. Bewährte Fachmänner haben ihn wieder bearbeitet: Die Belletristik behandelt Dr. Karl Stark, die Klassikerausgaben Dr. P. E. Schmidt O. Fr. M., das Epos und die Lyrik M. Pfeiffer, die Jugendschriften Pfr. Dr. Thalhofer, die Geschichte W. v. Heidenberg, die Naturwissenschaften Prof. J. Pleßmann, die Kunstliteratur Dr. J. Popp und die Literaturgeschichte Redakteur T. Kellen. Schon diese Aufzählung rechtfertigt den Wunsch, daß dieser „Ratgeber" in recht viele Hände kommt. Er ist aber ein Ratgeber nicht bloß für die heilige Weihnachtszeit, sondern auch für das ganze Jahr. Der Preis ist bloß 50 Pf.

## Annoncen.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau sind soeben erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Joseph Braun S. J.:

**200 Vorlagen für Paramentenstickereien** entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst. 28 Tafeln nebst Text. Zweite, vermehrte Auflage. Grösse der Tafeln 52 × 70 cm. Text Lex.-8° (VI u. 26). In Halbleinwandmappe M. 18.—.

Gleichzeitig ist eine französische und eine englische Ausgabe erschienen.

Unter den 200 Vorlagen der Sammlung befinden sich: 14 bezw. 16 Entwürfe zu Kaselkreuzen, 5 bezw. 6 zu Pluvialausstattungen, 7 zu Dalmatikbesätzen, 7 zur Verzierung von Segensvelen, 11 zu Stolen, mehr als 40 zu Bordüren für Alben, Altartücher, Superpelliceen, etwa 15 zum Besticken von Baldachinbehängen, 24 zur Verzierung von Pallen etc.

**Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente.**

Mit 2 Tafeln und 74 Abbildungen im Text. Ergänzung zu der Sammlung von »Vorlagen für Paramentenstickereien«. Mit Approbation des hochw. Herrn Erzbischofs von Freiburg und der Ordensobern. Lex.-8° (XII u. 188) M. 6.40; geb. in Leinwand M. 8.—.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Abbildungen des Rationale.

Der Nummer liegt ein Prospekt über die Zeitschrift „Kirchenschmuck" bei

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 4. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Verkauf eines altertümlichen Altarwerkes aus der Skt. Georgskirche in Oberdorf, Oberamts Neresheim, im Jahre 1855.


Von Kanzleirat Marquart in Ludwigsburg.


(Schluß.)

Kunstmaler Maurer in Stuttgart trägt am 2. Oktober 1858 etwa folgendes vor:

Anfangs des Jahres 1855 erfuhr ich, daß in Oberdorf, einem Filialort von Bopfingen, ein altdeutscher Altar, angeblich von Schäufele gemalt, zu verkaufen sei. Derselbe wäre aber so verdorben, daß an eine Restauration desselben nimmer gedacht werden könnte. Ich schrieb deshalb an den Maler Volz in Nördlingen, solchen zu besichtigen, worauf ich von demselben die Antwort erhielt: Die Malereien halte er wohl von Schäufele, die Schnitzwerke seien schlecht und das Ganze so verdorben, daß es nur Brennholz sei; ich könne von Kunsthändler Endreß in München das nämliche erfahren, indem derselbe von München extra nach Oberdorf gereist sei, um diesen Altar zu besehen, daß er aber erklärt habe, daß er nicht mehr herzustellen und er ihn nicht für 25 fl. kaufen würde. Gleiches habe er in Nördlingen gehört, da die Stadt daselbst eine wertvolle Sammlung altdeutscher Gemälde besitzt, so wäre es für Nördlingen von größtem Interesse gewesen, diesen Altar zu besitzen, als Schäufele von Nördlingen gebürtig sei. Es habe ein Sachverständiger von Nördlingen nach Besichtigung fraglichen Altars aber gleichfalls die Erklärung abgegeben, daß solcher nicht mehr herzustellen wäre.

Gleicher Ansicht waren Kunstfreunde von auswärts, worunter ein Kunsthändler aus Köln.

Im April 1855 faßte ich den Entschluß, mich selbst an Ort und Stelle zu begeben, um zu sehen, ob vielleicht noch etwas zu retten sei, und wenn auch dieses nicht der Fall wäre, so sollte mich die Beschauung des herrlichen Altargemäldes von Friedrich Herlin 1461 in der Kirche in Bopfingen für meine Reise entschädigen.

Als ich in Oberdorf eintraf, ließ ich mir den Altar zeigen; derselbe lag stückweise in dem Schulhaus daselbst, das zu gleicher Zeit Rathaus ist, in einem Nebenzimmer, worin sich alte Akten befanden; teils an der Wand gelehnt, teils auf einem Kasten, weil offenbar der Raum sehr beengt war. Ein Teil davon war auf der Bühne, wo sich Reisig und sonstiges Brennholz befand. Bei der Besichtigung der einzelnen Teile fand ich das bestätigt, was mir früher schon über den schlechten Zustand mitgeteilt wurde. Sobald man nämlich ein Stück in die Hand nahm, fielen ganze Stücke Farbe herunter und hatte sich die Farbe der Malereien in der Art in die Höhe gehoben, daß bei der geringsten Berührung derselben Stücke abfielen und waren handgroße Stellen, wo gar keine Farbe mehr sichtbar, sondern schon alles heruntergefallen war. Es waren solche wahrscheinlich durch die Schuljugend und, wie ich nebenbei gehört, durch Maurergesellen, welche in dem Hause arbeiteten, arg verstümmelt.

Da der Altar in der Kirche in Oberdorf in einem feuchten Lokal stand, in dem der Fußboden dieser kleinen Kirche viel


Digitized by Google

niedriger ist als das Terrain außerhalb derselben, mit wenig Fenstern, wo immer dumpfe Luft herrschte, so mußte natürlich dieser Altar mit der Zeit notleiden; als derselbe dann auf dem Rathaus an einem sehr trockenen Platz aufbewahrt wurde, ging das Holz, worauf die Bilder gemalt sind, wieder ein, es wurde kleiner und die Folge war, daß die Farbe absprang, da solche schon vorher ohne Haltbarkeit war. Zu diesem kam der Umstand, daß jeder Beschauer vor mir die Gemälde mit einem Schwamm naß machte, um solche zu besichtigen (ohne dies konnte man nicht sehen, was darauf war) und dadurch hob sich die Farbe immer mehr.

Item, dieselben waren so schadhaft, daß ich nicht wagte, nur den Staub daran zu entfernen, da schon beim Hin- und Herstellen stückweise die Farbe abfiel.

Gleichwohl faßte ich als großer Verehrer der altdeutschen Kunst den Entschluß, solche vom gänzlichen Untergang zu retten, indem ich die Kenntnis und Liebe besitze, solche Bilder wieder einigermaßen herzustellen, obgleich solches mit unendlichem Fleiß und Zeitverlust verbunden ist. —

Ich teilte diese meine Ansicht dem Schultheißenamt Oberdorf und dem Pfarramt Bopfingen mit, worauf ein öffentlicher Verkauf derselben in Gegenwart des Stiftungsrats und Gemeinderats angeordnet wurde, wobei mir als Meistbietendem der Altar zugeschlagen wurde. Ich habe schon damals erklärt, daß, wenn ein anderer denselben kaufen würde und ließe ihn bei mir restaurieren, es mir viel lieber wäre, denn die Restaurationskosten dürften mehr als 1000 fl. betragen, was sich auch bestätigte; denn ich und mein Sohn haben seit zwei Jahren daran gearbeitet, um in altertümlicher Weise denselben wieder herzustellen. Um auf dem Transport nicht zu riskieren, daß alles von der Farbe abfalle, war ich genötigt, die Malereien vorher mit Papier zu verkleben auf den Staub und Schmutz hin; man kann sich nun einen Begriff machen, mit welcher Sorgfalt und Mühe, dieses mußte wieder abgelöst, die erhobenen Stellen wieder niedergelegt und die schadhaften ergänzt werden, was nur durch chemische Kunstmittel möglich war, da die Farben hinten auf dem Holz keinen Halt mehr hatten. Wenn die Gemeinde den Altar den Sommer 1855 noch behalten hätte, so wären die Farben unfehlbar gänzlich abgefallen, und hat sie ihn noch zu letzter Stunde zu rechter Zeit verkauft. Ehe derselbe aber verkauft wurde, war Professor Haßler in Ulm, derzeitiger Konservator württembergischer Altertümer und Kunstwerke, in Oberdorf und besah diesen Altar, da solcher ihm selbst zum Kaufe angeboten wurde. Derselbe schrieb aber an das Pfarramt Bopfingen, daß dieser Altar in damaligem Zustand ohne weiteren Kunstwert sei, und liegt dieser Brief zur Einsicht beim Pfarramt Bopfingen zur Zeit noch vor.

Aus obigem ist zur Genüge zu ersehen, daß das Pfarramt Bopfingen und der Gemeinderat Oberdorf nicht unüberlegt gehandelt haben, wenn dieselben nach jahrelangem Feilbieten endlich den Altar verkauften.

Nachdem ich den Altar in öffentlichem Aufstreich gekauft, gezahlt und nach Stuttgart gesandt hatte, um solchen in Arbeit zu nehmen, sagte mir eines Tages Prokurator Abel, daß ein Fuhrmann von Oberdorf bei ihm gewesen sei, der gegen den Verkauf protestiere.

Prokurator Abel, der selbst eine Sammlung altdeutscher Gemälde besitzt, welche früher sämtliche in Kirchen waren, übernahm den Auftrag, gegen den Verkauf zu protestieren, und hatten sich auch gegen 30 Unterschriften dazu gefunden. Die Klage wurde vor dem K. Oberamtsgericht Neresheim verhandelt, und was stellte sich heraus? Es handelte sich nicht sowohl um die Gemälde von Schäufele, die früher in gutem Zustand Kunstwert hatten, sondern vielmehr um das weiße Pferd des Sankt Georg (das Schimmele, wie man es nannte), weil der Mann, ein Fuhrmann, Freude an Pferden hatte und weil solches versilbert war, vermutete, es könnte gar großen Wert haben.

Dieser Altar ist mit unsäglicher Mühe nunmehr wieder hergestellt und in einer württembergischen katholischen Kirche zur Ehre Gottes wieder plaziert worden. Obgleich nach mehr als zweijähriger Arbeit von meiner Seite dieser Altar wieder in Stand gesetzt wurde, so wird gleichwohl von der Gemeinde, welche ihn kaufte, noch sehr viel darauf verwendet; denn seit

Digitized by Google

zwei Monaten wird ununterbrochen an der Ergänzung der Ornamente und neuen Vergoldung und Fassung gearbeitet und dürften sich die ganzen vollständigen Kosten vom Ankauf an auf 2000 fl. belaufen.

Wo wäre jemand gewesen, das daran zu wagen und wie konnte man daran denken, daß eine so arme Gemeinde wie Oberdorf diese Restauration würde vornehmen lassen?

Weil der Stiftungsrat aussprach, es sei doch unter der Würde der christlichen Religion, daß die einzelnen Teile eines Altars stückweise an Israeliten feilgeboten werden (was auch gewiß ganz am Platze war), wäre eine Untersuchung ein wahres Vergnügen.

Ich rechne es mir zur Ehre, durch meinen eisernen Fleiß und Liebe zur Kunst, diesen Altar wieder hergestellt und dem Lande und einer Kirche erhalten zu haben, und hoffe ich auch deshalb, den Dank aller Beschützer des Schönen verdient zu haben.

Nachdem an das K. Ministerium die Mitteilung gelangt war, daß Bilder von einem Altar in Oberdorf, OA. Neresheim, welchen die Denkmale des Altertums und der alten Kunst im Königreich Württemberg, zusammengestellt von dem K. statistisch-topographischen Bureau S. 152 bis 153, erwähnen, für die Kirche in Beuren bei Isny bei einem Maler Maurer in Stuttgart angekauft worden sind, erhielt das Oberamt Wangen den Auftrag, zu ermitteln, welcher Preis für dieselben bezahlt worden ist und das Ergebnis anzuzeigen.

Pfarrer Jäggle in Beuren, OA. Wangen, äußerte sich am 13. Oktober 1858 folgendermaßen:

1. Der Ankauf des Altars geschah nicht aus Mitteln öffentlicher Kassen, sondern rein aus privaten Mitteln. Das gleiche ist der Fall bei der bereits vorgenommenen Teilung des Altars, um zwei Seitenaltäre mit Flügeln fertigen zu können, sowie bei der ihrer Vollendung nahen Restaurierung des einen dieser Flügelaltäre.

2. Ich habe den Kauf mit Kunstmaler Maurer unter der Bedingung abgeschlossen, daß ich von dem Kaufpreis keinen öffentlichen Gebrauch mache, da Maurer selbst mir und meiner ihm bekannten Pfarrkirche Rücksicht trug. Ich habe mein Wort darauf gegeben, und verspreche aber jetzt schon, daß derselbe für immer meiner Pfarrkirche verbleiben und nach seinem Wert geliebt und geschätzt werden soll.

Wenn auch nach dem Akteninhalt bei dem Verkauf des fraglichen Altars wirklich ein wertvolles Kunstwerk um einen verhältnismäßig geringen Preis (100 fl.) abgegeben worden sein sollte, was nach den Erhebungen noch dahingestellt bleiben muß, so trifft den Stiftungsrat in Oberdorf jedenfalls deshalb kein Vorwurf, da derselbe nicht ermangelt hat, vorher den sachverständigen Rat des Professor Dr. Haßler einzuholen, der die ganze Geschichte für einen Plunder erklärte, für den es gut sei, wenn er fortkomme, falls etwas über den Holzwert des Altars erlöst werden würde. Ob dieses Urteil richtig ist, muß dahingestellt bleiben, denn ein Restaurateur derartiger Kunstwerke, der in der Regel für dieselben einen richtigeren Blick hat als ein Dilettant, würde sich dann doch nicht dazu verstanden haben, eine mühevolle Restauration mit bedeutendem Zeit- und dadurch Kostenaufwand daranzurücken, wenn, wie Haßler sich in seinem Schreiben vom 4. Oktober 1851 ausdrückt, „sämtliche Bilder von einem sehr untergeordneten, durchaus handwerksmäßig arbeitenden Meister herrühren würden."

Am 9. November 1858 fand das K. Ministerium zu einer Verfügung keinen Grund, da der Stiftungsrat zu dem Verkauf des Altars erst geschritten ist, nachdem der Professor Dr. Haßler in Ulm dahin sich ausgesprochen hatte, daß dem Altar und insbesondere seinen Bildern ein besonderer Kunstwert nicht beizulegen sei, der Stiftungsrat sonach seinerzeit bei dem Verkauf mit aller Vorsicht für die Interessen der Gemeinde zu Werke gegangen ist.

## Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

(Fortsetzung.)

### 25. Niederwangen, Oberamt Wangen im Allgäu.

Von Pfarrer Munz.

Niederwangen ist ein uralter Ort. Nach Baumann wird derselbe mit Wangun als

Digitized by Google

Niederwangum schon 856 als zum Argengau gehörig urkundlich genannt. Daß auch die Kirche in Niederwangen sehr alt ist, geht daraus hervor, daß nach dem hi sigen Jahrtagsverzeichnis der Edle Oswald v. Schomburg im Jahr 1244 in die hiesige Pfarrkirche einen Jahrtag stiftete, der heute noch gelesen wird. Herr Architekt Cades in Stuttgart spricht sich folgendermaßen aus: „Nach einigen spärlichen Ueberresten zu schließen, datiert die Kirche in Niederwangen augenscheinlich bis zum Anfang des XII. Jahrhunderts zurück; hat aber im Laufe der Zeit viele Umwandlungen erfahren, so daß aus der frühesten Periode nur noch der Turm mit starkem Tonnengewölbe erhalten ist. Der übrige Bau mit noch gotisch profilierten Fenstern gehört ohne Zweifel dem 16. Jahrhundert an. Aus dieser Zeit sind noch 3 gotische Heiligenstatuen vorhanden(Ottilie, Magnus und Bischof Remigius) und der nun als Weihwasserkessel benützte gotische Taufstein. Die 2 Seitenaltäre bei guten Proportionen schön profiliert und im mäßigen Barockstil gehalten, stammen wohl aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Das Ornament ist etwas schwulstig und 3—4 Figuren von talentlosen Künstlern gefertigt, sind wilde Leistungen der Zopfperiode. (Diese sind jetzt entfernt und durch neue ersetzt.) Der Hochaltar dürfte um dieselbe Zeit entstanden sein und darf vermöge seiner edlen Verhältnisse und feinen Gliederungen den besten Arbeiten der damaligen Zeit an die Seite gestellt werden." So Cades. Dazu darf wohl auch der Sebastiansaltar gerechnet werden, der als 4. an der Turmseite angebracht ist. Der Turm reicht nämlich in die Kirche herein, so daß der Chor dadurch auf die Seite nach Süden geschoben ist und die Verhältnisse der Kirche verschoben sind.

Bei einer Weite von 12,50 Meter hatte das Schiff der Kirche nur eine Höhe von 6,40 Meter. Dieser Uebelstand sowie auch der allgemeine prekäre Zustand der ganzen Kirche veranlaßte im Jahr 1888 den damaligen Pfarrer und Schulinspektor A. Braun, das Schiff der Kirche restaurieren zu lassen. Diese Restauration wurde nach dem Plane des Architekten Cades in Stuttgart vorgenommen. Das Deckengebälk wurde ausgeschnitten und vermittels durchgehender Züge und Zangen und einer segmentbogenförmigen Verschalung mit Deckleisten das Schiff der Kirche entsprechend erhöht; der Boden der ganzen Kirche mit Saargemünder Platten neu belegt, die Kirchenstühle neu aufgestellt, die Wände mit Dekorationsmalerei versehen, so daß das Schiff ein würdiges Aussehen bekam. Da der Dachstuhl und die südliche Seitenwand neu hergestellt werden mußten, so kam diese Restauration einschließlich des neuen Chorgestühles samt Wandbekleidung aus Eichenholz und 5 neuen Fenstern im Chor aus Kathedralglas auf ca. 30 000 M.

Durch diese Restauration des Schiffes kam der Chor ins Mißverhältnis zu diesem und zwar äußerlich und innerlich. Aeußerlich: durch die Erhöhung des Schiffdaches kam Chor- und Schiffdach in eine häßliche Stellung zu einander und bilden die Figur eines sog. Andreaskreuzes. Innerlich: der Chor war niederer als das Schiff und mit einer armseligen flachen Gipsdecke versehen. Decke und Wände schwarz und rauchig. Es handelte sich also darum, den Chor höher zu legen und das Chordach gleichlaufend mit dem Schiffdach zu machen und innerlich dem Chore die erforderliche Höhe zu geben durch ein Gewölbe: Stein-Lariz- oder Holzgewölbe. Steingewölbe war wegen der schwachen Mauern nicht wohl möglich und bei letzteren entschied das Bischöfliche Ordinariat für eine kassettierte Holzdecke, die durch eine Wölbung aus Gips mit den Mauern verbunden werden sollte. Die technische Ausführung dieser Arbeiten übernahm nach vorausgegangenen längeren schriftlichen Verhandlungen Herr Regierungsbaumeister Pohlhammer in Stuttgart, der seine Aufgabe in ausgezeichneter Weise löste, äußerlich durch die bei dem verschobenen Chore schwierige Gleichlegung des Daches und besonders innerlich durch prächtige Zeichnung der Kassette, die von Bildhauer Metz in Gebrazhofen ebenso schön ausgeführt wurde. Die Chorwände wurden um 80 Zentimeter erhöht und die Kassette durch eine Wölbung und ein Hauptgesims aus Gips mit den Wänden verbunden. Dadurch erhielt der Chor dem Schiffe gegenüber eine entsprechende Höhe und machte

Digitized by Google

schon in seinem natürlichen Zustande einen sehr guten Eindruck.

Der Chor sollte nun reich bemalt werden. Die Kassette, der der Charakter als Holzdecke gewahrt wurde, wurde mit Gold und Intarsien gefaßt; die beiden größeren tieferliegenden Felder mit auf Holz gemalten Figuren Herz Jesu und Herz Mariä geschmückt; die Wölbung mit hellblauem Grunde nach der Anweisung des Vorstandes des Diözesankunst-Vereins, Herrn Pfarrer Detzel in St. Christina, mit den 9 Chören der Engel ausgestattet; das Hauptgesims in Weiß und Gold gefaßt. Die Wände wurden mit Bildern aus dem Leben des hl. Apostels Andreas, des Patrons der Kirche, bemalt und zwar in 3 Darstellungen: Die Berufung, die Verehrung des Kreuzes und die Kreuzpredigt des Apostels. Die Figuren der Bilder haben nahezu Lebensgröße. Die Berufung zeigt vor allem die erhabene Gestalt des Herrn voll göttlicher Majestät, dann den hl. Andreas auf den Knieen mit über der Brust gekreuzten Armen voll Eifer zum Herrn aufschauend, während Petrus daneben steht und sinnend die Augen niederschlägt.

Die Verehrung des Kreuzes zeigt uns das heilige Kreuz aufgestellt, vor ihm kniet Andreas und grüßt dasselbe mit aufgehobenen Händen und freudestrahlendem Angesichte, rechts von ihm zwei Häscher und links auf dem Boden die Stricke, mit denen er angebunden werden sollte.

Das Hauptbild, die Kreuzpredigt des Apostels, stellt uns den Apostel am Kreuze erhöht dar mit himmlisch verklärtem Angesicht, wie er zu der umstehenden Volksmenge, alt und jung, redet: ein wunderbar schönes Bild, wie ein Kunstkenner meinte. Links und rechts davon sind die Bilder der beiden hl. Bischöfe Martinus und Gebhardus und links und rechts vom Hochaltar die unserer schwäbischen Seligen, der sel. Elisabetha von Reute und der sel. Kreszentia von Kaufbeuren, angebracht.

Sämtliche Bilder bis auf den kleinsten Engelskopf hat Kunstmaler Schultis in Freiburg i. Br. gemalt. Der Maler erkannte es hiebei sofort als seine Aufgabe, hier im Chore in der nächsten Nähe des Hochaltars nicht bloß technisch und realistisch richtige, sondern auch fromm erbauende Bilder zu schaffen. Beides ist ihm vollauf gelungen. Die Umrahmung der Bilder, die Dekoration, wurde von Maler Leonhard Forderkunz in Isny sehr schön grau in grau ausgeführt. Sie wurde grau in grau gehalten, damit nicht, wie schon das hochwürdigste Bischöfliche Ordinariat bei der Genehmigung darauf hinwies, die Bilder durch den Glanz der Dekoration beeinträchtigt würden.

Die Bilder kosteten zusammen 3000 M., die Dekoration 1650 M. Die 5 Fenster im Chor wurden in Antikglas mit den Medaillons der 5 Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes nach Prof. Klein von dem † Glasmaler Geith in München mit glänzendem Kolorit sehr schön hergestellt.

Die 4 Altäre wurden in Gold und Marmor neu gefaßt. Der Hochaltar erhielt als Altarbild eine sprechend ähnliche Kopie des berühmten Beuroner Kreuzbildes; der bisherige viel zu große unpassende Tabernakel wurde durch einen neuen zum Altar passenden Zopftabernakel ersetzt. Eine heikle Aufgabe, die aber von der Firma Zeller in Ellwangen glänzend gelöst wurde.

Auch der Sebastiansaltar erhielt ein neues Altarbild, ein Gruppenbild: St. Sebastian und die beiden ihn losmachenden Frauen, oben eine Engelschar die Märtyrerkrone darreichend, in plastischer Ausführung mit herrlichem Kolorit. Beide Altarbilder sind Werke des obengenannten Kunstmalers Schultis in Freiburg i. Br.

Die ganze Restauration des Chores, innerlich und äußerlich, kam auf ca. 17000 M. zu stehen, die größtenteils durch milde Beiträge der Parochianen aufgebracht wurden.

So kann sich auch die Kirche in Niederwangen den in der Diözese restaurierten Kirchen wohl an die Seite stellen. Als Beweis hiefür mag das wiederholte Urteil unseres hochwürdigsten Bischofs, das Hochderselbe dem Schreiber gegenüber aussprach, gelten: „Das ist aber schön geworden!“ und wieder: „Sie haben einen prächtigen Chor.“ Ein anderer hochgestellter Geistlicher der Diözese äußerte sich: „Ich hätte nie geglaubt, daß dieser

Digitized by Google

ehemals so niedere rauchige Chor so schön gemacht werden könnte."

## Nachträge zu der Geschichte des Glockengusses

in den Reichsstädten Ulm (Jahrgang 1899, S. 77—99, 103—106, Jahrgang 1900, S. 6 bis 8, 35—40, Jahrgang 1902, S. 43, Anm. 1), Eßlingen (Jahrgang 1900, S. 101—107, Jahrgang 1903, S. 43, Anm. 1), Biberach (Jahrgang 1902, S. 43—45), Hall (Jahrgang 1902, S. 45—46), Heilbronn (Jahrgang 1902, S. 55—56), Reutlingen (Jahrgang 1902, S. 56—58, 70—71) und Rottweil (Jahrgang 1902, S. 71, 82)

von Theodor Schön.

Zu welcher Blüte in den schwäbischen Reichsstädten die Glockengießerkunst gelangte, ist bekannt. Durch Jahrhunderte entstammte die Mehrzahl der in den Kirchen des Landes befindlichen Glocken den Händen der reichsstädtischen Meister. So kann es denn nicht verwundern, wenn immer mehr Werke dieser Meister bekannt werden.

Im folgenden seien weitere aufgeführt.

Ulm. Die mittlere Glocke in Thalheim, OA. Rottenburg, hat die Umschrift: Zu Gottes Lob macht man mich, valentinus algeier goß mich 1602; die dritte in Wurmlingen, OA. Rottenburg: valentin allgeier in Ulm goß mich 1603.

Eßlingen. Die von Bernhard Lachmann gegossene Osannaglocke in Heilbronn hat die Umschrift: Matheus. Marcus. Lucas. Johannes. Maria. Sum vas ex aere, tria nuntio: funera fiere, festa celebrare, tempus nocuumque sedere. Zwei Glocken in Flein, OA. Heilbronn: Jhesus Naserenus rex Judaeorum. Bernhard Lachmann goß mich, eine mit 1498, die andere mit 1501, größte Glocke in Untergruppenbach, OA. Heilbronn: Anna heiß ich, zu unser Frauen Ehr läut ich, Bernhard Lachmann goß mich. Anno 1504, eine 1901 umgegossene Glocke in der Kirche zu Horkheim vom Jahre 1508: Bernhard Lachmann goß mich, die älteste Glocke am Chorturm der Stiftskirche in Comburg vom Jahre 1521: Osanna heis ich, in unser Frauen er leit ich, bernhard Lachman goß mich. I. G. L. I. (Majuskel): Wan es wart nie so noth. Herre St. Nikolaus! uns berot, die größte Glocke in Gruibingen, OA. Göppingen: Jesus und Maria und in St. Lux und St. Marcs und St. Johannes und St. Matthäus. Es goß mich Pantlion Holer (Lesefehler für Sybler) zu Eßlingen im 15 hundert und 11 Jar.

Heilbronn. Die Stundenglocke auf dem Rathaus in Heilbronn hat die Inschrift: Anna heiß ich, aus dem Feuer floß ich, Bechtold Meslang goß mich anno 1580. Die zweite Glocke in der Deutschhofkirche zu Heilbronn hat die Umschrift: benedicamus patrem et filium meum et superexaltemus eum in saecula. 1636. Gegossen von Arnolt. 1700 goß Rohr in Heilbronn eine Glocke in Kirchhausen, OA. Heilbronn. Die eine alte Glocke in Böckingen, OA. Heilbronn, goß 1704 Johann Georg Rohr in Heilbronn.

Die große Glocke an der Stadtkirche in Crailsheim hat die Inschrift:

Ich als die größte von den Glocken,
Die man mit Lust nicht mehr gehert,
Kann als geschmelzt jetzt reiner locken,
Weil das Unreine ist verzehrt.
Markgraf Wilhelm der Friedensreiche
Hat dazumal regiert das Land,
Gott geb ihm Glück, das Unglück weiche,
Und Crailsheim sei in seiner Hand.
Durch das Feuer bin ich geflossen.
Johann Georg Rohr von Heilbronn
Hat mich gegossen anno 1710.
Als Markgraf Albrecht lebt,
Der Donnerschlag mich rührte (anno 1743).
Zu Johann Friedrich(s) Zeit
Ein starken Riß (1681) ich spürte.
Des Fürsten Gnadenhand
Des Kirchspiels mild Gemüth
Setzt mich in bessern Stand.
Gott lohne solche Güt. Mich. Theod. Seldt.

Alle vier Glocken waren nach einem verheerenden Blitzschlag 24. Januar 1643 umgegossen worden.

Die zweite hat die Inschrift:

Durch Fürsorg und sehr milde Hand
Hang ich wieder in diesem Band 1643.

Die dritte:

Zu unsers Gottes Ehren leut man mich,
O Mensch zur Andacht schicke dich
anno dom. 1643.

Die vierte:

Wenn dein Klang wird gehört,
Dein Wort und Ehr werd' vermehrt
anno 1643.

Wer die Glocken 1643 umgegossen hat, ist auf denselben nicht angegeben.

Die zweite Glocke in Obereisesheim, OA. Heilbronn, von 1710 hat die Umschrift:

Durch das Feuer floß ich, Johann Daniel Rohr in Heilbronn goß mich. J. J. J. Ich rufe mit hellem Schall an diesem Ort — euch alle zur Buß, Gebet und Gottes reinem Wort. — Ach, daß ich nicht zum Sturm in Feuer- und Kriegesnot — gebraucht werden muß, wend ab der treue Gott. -- Drum seid durch Geistes Trieb und Folgen mir bereit, — daß ich euch leiten mög zur ew'gen Seligkeit. Darunter in einem Kranz ein liegendes Hirschhorn mit vier Zinken, über diesem ein sechsstrahliger Stern auf einem Halbmond (Ortswappen). 1714 goß Rohr in Heilbronn die am 19. Mai 1899 geschmolzene Glocke in Abstadt, OA. Heilbronn. Die kleinste Glocke in Neckargartach, OA. Heilbronn, hat die Umschrift: In Gottes Namen goß mich J. G. Rohr in Heilbronn 1714. Anno 1695. Mich hat Herr Grab hieher verehrt. Zur freyen Gabein Centner Wertzs. Anno 1714. Der Gemein ihr Lieb zu Gottes Ehr Mich weiter Trieb auf dritthalb mehr — Neckargartach. Ortswappen (1 Schlüssel).

Die erste Glocke an der Deutschhofkirche in Heilbronn hat die Inschrift: sub regimine gratios. C. Speth. istas aedes occupari. Factus sum velut aes sonans. Intellige clamore mmeum. Nocte dieque sono compello et sacra subire Audior et rarus properat orat adit. Gegossen 1721 von Johann Georg Rohr in Heilbronn.

Die eine alte Glocke in Böckingen, OA. Heilbronn, goß 1766 Samuel Metzger in Heilbronn.

Die größte Glocke in Sontheim, OA. Heilbronn, hat die Inschrift: Samuel Metzger, Heil-

Digitized by Google

bronnensis, 1769. Soli Deo gloria, die dritte in Bonfeld, OA. Heilbronn, mit dem Gemmingenschen Wappen: Bonfelder Gemeindeglocke, 1773. — Soli Deo gloria me fecit Samuel Metzger, Heilbronnensis, die große Glocke in Großgartach, OA. Heilbronn, zeigt den hl. Laurentius mit Rost und Palme und der Inschrift: Anno 1894 (Lesefehler? 1794) auf Kosten der Kommune Großgartach gegossen. Soli Deo gloria, Samuel Mezger me fecit. Die kleinste Glocke in Frankenbach, OA. Heilbronn, hat die Inschrift: Gegossen von Karl Hofer in Heilbronn 1839. Im Jahre 1890 bestand wieder in Heilbronn eine Glockengießerei von G. A. Kiesel.[1]) In der Glockenhalle der Friedenskirche in Heilbronn hängen vier Glocken, von denen die größte 78 Zentner wiegt; sie sind auf As, C, Es, As gestimmt und haben folgende Inschriften:

1. Ein' feste Burg ist unser Gott, mit Luthers Bild. Gegossen von G. A. Kiesel in Heilbronn 1897. Gestiftet von der Familie Faißt;
2. Allein Gott in der Höh' sei Ehr;
3. Ach bleib' bei uns Herr Jesu Christ;
4. Es ist noch eine Ruh' vorhanden.

Auch für die Nikolaikirche in Heilbronn goß Kiesel in Heilbronn 1889 drei Glocken (Stimmung f, a, c) mit den Aufschriften:

1. Ehre sei Gott in der Höhe,
2. Und Friede auf Erden,
3. Und den Menschen ein Wohlgefallen.

Kiesel in Heilbronn goß 1900 drei Glocken für Abstadt, OA. Heilbronn (in fis-dur), mit den Inschriften:

1. (5—15 Kilogramm schwer) Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erde und den Menschen ein Wohlgefallen.
2. Seid fröhlich in Hoffnung, geduldig in Trübsal, haltet an am Gebet.
3. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine Güte währet ewiglich.

Die neue 1903 erschienene Oberamtsbeschreibung Heilbronn II[2]) S. 133 sagt: Ist noch zu erwähnen die Glockengießerei von G. A. Kiesel, welche immer mehr Anerkennung findet.

Reutlingen. In einer Urkunde des Kgl. Geh. Haus- und Staatsarchivs vom 23. April 1519 wird erwähnt Jos. Egens des Glockengießers seliger Wittib Acker hie zu Reutlingen in der Wassergassen. Hiernach sind der im Jahrgang 1898 S. 23 genannte Jos. Eger, der noch 1509 die Glocke zu Undingen, OA. Reutlingen, goß und Joseph Eger, der 1505, 1515, 1512, 1527 als Glockengießer sich nachweisen läßt, zwei verschiedene Personen.

## Literatur.

**Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Tätigkeit in den Jahren 1900, 1901 und 1902. Dresden. Druck von C. C. Mainhold u. Söhne, K. Hofbuchdruckerei.**

Diese Kommission trat am 4. Oktober 1894 in Wirksamkeit und entfaltete seitdem eine in stätem und starkem Wachsen begriffene Tätigkeit. Sie erhielt mit Beginn des Jahres 1901 eine Anzahl Vertrauensmänner, welche über Gefährdung von Kunstdenkmälern der Kommission zu berichten, aber nicht selbst einzugreifen hat. Diese Vertrauensmänner sollen Anzeige machen, wenn einem Baudenkmal Verfall oder Abbruch droht, wenn Veränderungen bevorstehen, wenn an oder in Gebäuden u. dergl. allgemeine oder ortsgeschichtliche Entdeckungen gemacht werden, wenn Wandgemälde, Inschriften u. s. w. gefunden werden. Zur Belehrung für das, was zur pfleglichen Erhaltung von Kunstdenkmälern zu geschehen hat, ließ die Kommission auch im Jahre 1902 folgende drei kleine, aber praktische Druckschriften herausgeben und unter anderm an die Kirchenvorstände, Altertumsvereine u. s. w. versenden: 1. „Ratschläge für die Pflege kunstgewerblicher Altertümer von Holz, Metall, Elfenbein, Ton, Glas oder Textilstoffen". 2. „Ratschläge zur Pflege von Oel- und Temperagemälden". 3. „Ratschläge für die Bewahrung und Erhaltung von alten Büchern und Einzelblättern". Es sollen noch solche für Erhaltung und Pflege von alten Bild- und Bauwerken folgen.

Unter den Berichten hat uns besonders der über die Fresken in der Nikolauskirche zu Dippoldiswalde interessiert, welche in drei Abbildungen wiedergegeben sind. Sie sollen, wie der Bericht sagt, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen und kaum erkennbar sein. „Der Inhalt der Bilder scheint der Nikauslegende entnommen zu sein". Das ist in Bezug auf die erste und zweite Abbildung wirklich so. Die erste Abbildung weist nämlich wohl auf die Legende hin, nach der ein Konsul drei unschuldige Jünglinge hinrichten lassen wollte, die aber durch die Dazwischenkunft des Heiligen gerettet wurden (vergl. Detzel, „Christliche Ikonographie". Freiburg. Herder. Bd. II, S. 550). Die zweite Abbildung zeigt die bekannte Legende, nach welcher der Heilige den drei Töchtern eines Mannes Geld spendete, um sie von schlimmen Wegen zu retten (l. c. 448). Das dritte Bild aber gehört nicht der Legende des heiligen Nikolaus an, sondern stellt dar, wie der auferstandene Heiland zuerst seiner heiligen Mutter erscheint; ikonographisch interessant ist hier, daß die heilige Jungfrau, wie gewöhnlich bei der Darstellung der Verkündigung geschieht, vor einem Betpulte kniet und ein großes aufgeschlagenes Buch vor sich hat. Noch sei bemerkt, daß von den Fresken in Oschatz (Bericht S. 74) Abbildung 4 einen Donator, Abbildung 5 aber wohl den heiligen Willigis, Erzbischof von Mainz, darstellt; er trägt, wenn uns die Abbildung nicht täuscht, als Attribut ein Rad in seiner Rechten.

Detzel.

**Ueber die Bildwerke des Giovanni Pisano von Max Sauerlandt. Mit**

[1]) Dürr, Chronik von Heilbronn S. 419.

[2]) Auf Seite 133, wo der Glockengießerei gedacht wird, nimmt die 1903 erschienene Oberamtsbeschreibung Heilbronn keinerlei Notiz von dem im „Archiv für christliche Kunst" 1902, S. 55 bis 56 erschienenen Aufsatz über die Glockengießer in Heilbronn und ignoriert vollständig die alten Heilbronner Glockengießer.

Digitized by Google

31 Abbildungen in Autotypie. Düsseldorf 1904. Leipzig. Verlag von Karl Robert Langewiesche. 112 S. Preis: M. 3.60.

Wir haben hier die erste eingehende Monographie über die Bildwerke des Giovanni Pisano, durch welche die italienische Plastik sozusagen auf eigene Füße gestellt wurde. Ein völlig eigener plastischer Stil nämlich tritt uns in den Werken des Giovanni Pisano zum erstenmale seit dem Untergange der Antike entgegen. Von den äußern Lebensumständen des Meisters ist uns nicht das Geringste überliefert worden. Wir wissen nicht einmal, wann er geboren ist. Er selbst nennt sich in der Inschrift der Kanzel von St. Andrea zu Pistoja Niccolos Sohn, gebürtig aus Pisa. Im Jahre 1284 ist ihm in Siena das Bürgerrecht verliehen. Das ist so gut wie alles. „Nichts, das verführen könnte, den Mann in seiner menschlichen Besonderheit vorzustellen oder die herausgegriffene Zufälligkeit einer Anekdote im Charakter seines Werkes aufzuspüren, hat sich bis auf unsere Zeit gerettet: wir finden uns heute rein an die Werke des Künstlers verwiesen, in denen er mit aller möglichen Unbedingtheit hat aussprechen mögen, was ihm zu sagen gegeben war." So ist es denn von selbst gegeben, daß es sich für den Verfasser unseres hübsch ausgestatteten Büchleins nicht um die Charakteristik des Menschen, sondern nur um die Analyse eines Stiles handeln kann. Nach einer kurzen Einleitung über die Kultur des 13. Jahrhunderts werden zuerst die Frühwerke unseres Meisters, die Sieneser Domkanzel, das Weihwasserbecken in Pistoja, die Campo-Santo-Madonna in Pisa und Fontana maggiore in Perugia behandelt. Als der reifen Zeit des Künstlers angehörig werden dann die verschiedenen Madonnen in Pisa, Padua, Prato, Berlin und Turin aufgezählt und die Grabdenkmale und Monumente in Padua und Genua besprochen. Im dritten Abschnitte werden dann besonders eingehend die Kanzeln in St. Andrea zu Pistoja und berühmte Domkanzel in Pisa behandelt.

**Das Formen und Modellieren, illustrierte Anleitung zur selbständigen Erlernung der Formerei mit Gips und Leim und des Modellierens in Ton, Wachs, Pastilin u. s. w. für Dilettanten, Künstler, Kunstgewerbetreibende und Techniker. Mit über 100 Abbildungen von Utensilien 2c. zum Formen und Modellieren. Zweite erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Schriftleitung der „Kunstmaterialiensammlung und Luxuspapierzeitung" M. Mayer. München 1904. Preis M. 1.—.**

Der lange Titel sagt alles, was das Büchlein will. Es beginnt mit der Erörterung der wichtigsten Materialien, geht dann auf die mechanischen Methoden der Plastik ein, gibt nützliche Winke für die Behandlung fertiger Gipsarbeiten und führt den Leser von leichteren Modellierarbeitsmethoden ausgehend, in das Gesamtgebiet der Bildhauerei, mit Ausnahme der Steinbildhauerei, ein. Die Illustrationen werden das Studium wesentlich erleichtern.

**Aus der christlichen Altertumskunde. Acht Aufsätze von E. A. Stückelberg. Mit 24 Abbildungen und einer Farbentafel. Zürich 1904. Druck und Verlag von Franz Amberger, vorm. David Bürkli. Preis M. 4.—.**

Diese Schrift des auf dem Spezialgebiete der christlichen Altertumskunde seit Jahren tätigen und bekannten Verfassers ist dem Andenken des Schweizer Malers Ernst Stückelberg gewidmet und besteht aus acht Studien, welche Stätten behandeln, an denen der Maler und der Archäologe geweilt und studiert haben. Die erste Studie, „Kirchennamen der Vorzeit", gibt zehn Gruppen von Bezeichnungen der Gotteshäuser, wie sie im Gebiete der lateinischen Kirche üblich gewesen sind. Der zweite Aufsatz behandelt die Schutzheiligen Zürichs, welches „zu Anfang des 7. Jahrhunderts zwei Lokalheilige und deren Gräber besessen haben mag"; wie diese Heiligen zu ihren Namen und ihrem Verehrungstage (11. Sept.) gekommen sein mögen, will der Verfasser nachweisen. Ob die Sache aber so glatt verlaufen ist, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die weiteren Aufsätze behandeln den hl. Alban von Basel, die Bilder Kaiser Heinrichs II. im Bistum Basel, wozu eine Oelskizze in Farbendruck von Maler Stückelberg (1856) gegeben ist, einen vergessenen Reliquienschatz in Wallis; der sechste Aufsatz das Märtyrerverzeichnis von Auxerre und die darin enthaltenen Schweizer Heiligen; der siebte und achte Aufsatz endlich geben antiquarische Streifzüge im Jura und im Schwarzwalde. Die Ausstattung des Werkes ist eine sehr elegante.

H.

**Architektonische Stilproben Ein Leitfaden. Mit historischem Ueberblick der wichtigsten Baudenkmäler von Max Bischof, Architekt. Mit 105 Abbildungen auf 50 Tafeln. Eleg. kart. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1900. Preis 5 M.**

Ein gut ausgestattetes Büchlein, das mit Hilfe von 101 Abbildungen der charakteristischsten Bauten aller Stilarten den Beschauer leicht mit den Merkmalen der verschiedenen Baustile vertraut machen will. Ein kurzer, klarer Text, der zugleich die Abbildungen erläutert, gibt einen historischen Ueberblick über die wichtigsten Baudenkmäler und deren Erbauer. Bei der guten Auswahl der Abbildungen, die aber bei dieser Größe naturgemäß nicht alle gleich scharf hervortreten, doch aber die charakteristischen Formen der Stilarten leicht erkennen lassen, dürfte das Büchlein wohl geeignet sein, den Leser rasch zu orientieren und zu belehren.

R.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 5. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Verschiedene Pforten.

Von Pfarrer Reiter.

Sehr wichtige Bauglieder an den Kirchengebäuden sind die Türen und verdienen deshalb eine besondere Beachtung. Solche ist ihnen auch von jeher zu teil geworden, wie das die vorhandene Literatur zur Genüge erkennen läßt. Allein so viel auch schon über Kirchenportale geschrieben worden sein mag, so glauben wir doch, daß eine übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Namen derselben immer noch gerechtfertigt sein dürfte. „Wer kennet ihre Namen?" Freilich begeben wir uns mit dieser Zusammenstellung auf ein teilweise unsicheres Gebiet: wir müssen zum voraus bekennen, daß wir manches Rätsel ungelöst lassen und statt sicherer Resultate vielfach nur Vermutungen bieten können. Allein wir sind der Ansicht, daß eine Zeitschrift nicht allein Abgeschlossenes und Fertiges bringen müsse, sondern daß dieselbe auch dann ihren Zwecken diene, wenn sie zur Forschung und Prüfung anrege. In gewissem Sinne möchten wir für uns auch etwas von jener Freiheit in Anspruch nehmen, welche Horaz den Malern und Dichtern zugesteht mit den Worten: »Pictoribus atque poëtis Quodlibet audendi semper fuit aequa potestas«. Hor. de arte poetica 9. 10.

In solchem Sinne treten wir an unsere Aufgabe heran, indem wir verschiedene Fragen nach den Benennungen der Kirchentüren in den Kreis unserer Besprechung einbeziehen.

Man spricht von einem goldenen Tag, einer goldenen Woche, einem goldenen Jahr, von einer goldenen Messe, goldenen Hochzeit, einem goldenen Bistum u. dergl., und will im allgemeinen damit die genannten Zeiten und Sachen vor anderen auszeichnen. In ähnlicher Weise spricht man auch von einer goldenen Pforte, welche durch die Beifügung „golden" von anderen Pforten ehrenvoll unterschieden werden soll. Eine solche Pforte hatte ehedem der Tempel zu Jerusalem, bei welcher der Apostel Petrus den Lahmen heilte und früher Joachim und Anna nach längerer Trennung sich begegneten. Diese Begegnung an der goldenen Pforte sieht man öfters bildlich dargestellt, so z. B. an dem Münster zu Thann, auf einem Glasgemälde zu Hohenhaslach im Elsaß, auf einem Wandgemälde in Zell bei Oberstaufen u. s. w. (Vergl. auch Detzels Ikonographie Bd. II, S. 69 ff.)

Wie indessen beim jüdischen Tempel zu Jerusalem eine goldene Pforte anzutreffen war, so begegnen wir später einer solchen auch in mancher christlichen Kirche. Wir nennen die goldenen Pforten zu Rom, Augsburg (schöne Pforte; goldener Saal im Rathaus), Bamberg (goldene Pforte = Fürstenpforte; daneben die Gnaden- und die Adamspforte), Freiberg in Sachsen, am Querschiff der Kathedrale von Amiens, die goldene Pforte der ehemaligen Abteikirche Jaák in Ungarn, und die goldene Pforte zu Xanten, welche aus dem Kreuzgang in die romanische Kirche führte. — Auch bei einigen Städten treffen wir die goldene Pforte. Nach Ducange wurden die Haupttore größerer Städte, durch welche sich die feierlichen Einzüge vollzogen, golden genannt (portae aureae dictae in ma-

Digitized by Google

joribus civitatibus portae praecipuae, per quas sollemnes ingressus vel processus fieri solebant. Gloss. med. et inf. lat.). Die Städte Rom, Konstantinopel, Theſſalonich und Jeruſalem hatten goldene Pforten. Von der Pforte zu Jeruſalem wird geſagt, daß Jeſus und Titus durch ſie ihren Einzug gehalten haben, daß hier jeder Sieger einziehe, ſo oft Gott die Stadt entweder zur Strafe oder Befreiung heimſucht. Hier brachen auch die Araber unter dem Kalifen Omar zuerſt erobernd in die Stadt, hier haben der Sage nach ſich die Kreuzfahrer das heilige Zion zurückerobert. Darum wurde die Pforte in der Folge von den Türken vermauert und iſt es noch bis zur Stunde, weil die Moslem ſich mit der Prophezeiung tragen, einſt würden die Chriſten als Ueberwinder triumphierend hiedurch in Jeruſalem einziehen. — Bis hieher gibt es nun bei unſerer Frage keine Schwierigkeiten: es iſt leicht verſtändlich, daß die Tore, welche der goldenen Pforte zu Jeruſalem nachgebildet wurden, ſich durch eine gewiſſe Pracht auszeichneten, und daß durch ſolche Tore die Fürſtlichkeiten u. ſ. w. bei feierlichen Anläſſen ihren Einzug hielten; ebenſo leuchtet ein, daß die Himmelspforte, welche Petrus öffnet, nur eine goldene Pforte ſein kann. Anders liegt die Sache, wenn man ihr auf den Grund gehen und eine genaue Begriffsbeſtimmung für die goldene Pforte haben will, hier tauchen Fragen auf, welche noch der Löſung harren. Wir haben z. B. noch nie von einer goldenen Pforte des Münſters zu Ulm, oder Straßburg, oder Freiburg, oder der Heiligkreuzkirche zu Gmünd gehört. Sollte am Ende doch das eine oder andere Prachtportal den Namen goldene Pforte führen oder geführt haben? Wenn es aber an den genannten Gotteshäuſern keine goldene Pforten gab oder gibt, wie iſt dann dieſe Erſcheinung zu erklären? Und die goldenen Pforten zu Rom? — In einem Artikel des „Katholik", Juni 1901, betreffend das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunſt wird geſagt, daß das fünfte Pilgertor zu Sankt Peter in Rom zur äußerſten Rechten wahrſcheinlich anläßlich der großen Jubiläen den Titel goldene Pforte erhalten habe. Dieſe Bezeichnung ſei dann allmählich auf die anderen Jubiläumskirchen Roms übergegangen und aus der Oeffnung des (zugemauerten) Tores habe ſich nach und nach ein liturgiſcher Vorgang gebildet. Die gedachten Pforten befinden ſich an den basilicae majores St. Johann im Lateran, St. Paul, St. Maria Maggiore, welche auch den Namen portae sacrae führen und beim Beginn des Jubeljahres feierlich geöffnet werden. Man vergleiche damit, was Beiſſel in ſeinem Buche „Bilder aus der Geſchichte der altchriſtlichen Kunſt und Liturgie in Italien" S. 61/62 ausführt. Fünf Tore, heißt es dort, führten aus dem Vorhofe in die alte Baſilika des hl. Petrus, die drei mittleren ins Mittelſchiff, die beiden anderen in die inneren Seitenſchiffe. Ein ſechſtes (porta sancta), durch welches man in das äußerſte rechte Schiff eintrat, wurde nach dem 13. Jahrhundert gebrochen. Dem mittelſten Tore gab Leo IV. ſilberne Bilder (porta mediana, argentea, regia major. Das Haupttor wurde auch ſonſt porta regia genannt). Zur Linken dieſes Haupttores befand ſich die porta Ravenniana, welche von den jenſeits der Tiber wohnenden Ravennaten und von den Männern benützt ward; zur Rechten die porta Romana, durch welche die Frauen eintraten, die rechts Platz nahmen, während die Männer links ſtanden. Neben der Männertüre öffnete ſich das Gerichtstor (porta judicii) zum linken Seitenſchiff. Es hieß ſo, weil durch dasſelbe die Toten, welche vom Herrn gerichtet werden, in die Kirche getragen wurden. Ihm entſprach auf der Frauenſeite die porta guidanea, durch welche die Führer (guidones) die Fremden einführten.

Wir haben alſo bis jetzt ſchon verſchiedene Portalnamen, doch iſt deren Bedeutung im allgemeinen ziemlich klar, ſo daß wir nicht länger mehr bei ihnen verweilen wollen. Nur das mag noch hervorgehoben ſein, daß bei den Griechen und Ruſſen die Türe, welche den Chor von der übrigen Kirche trennt und, wenn geöffnet, den Blick auf das Heiligſte vermittelt, porta regia oder sancta genannt wird. Ebenſo dürfte die prächtige Lettnertüre, welche ſpäter die gleichen Dienſte leiſtete wie die Pforte des Ikonoſtaſion, nicht bloß etwa porta interior geheißen,

Digitized by Google

sondern einen voller klingenden Namen geführt haben.

Wenden wir uns zu einer anderen Klasse von Pforten.

Schon frühzeitig hat man die alttestamentlichen Vorbilder und Symbole Mariens gesammelt und zusammengestellt. So finden wir sie im Melker Marienlied, in der goldenen Schmiede des Konrad von Würzburg, in dem Arnsteiner Marienleich, im Marienspiegel, in dem Gebete einer Handschrift aus dem Kloster Engelberg in der Schweiz, in der Armenbibel, in der Dichtung Walthers von der Vogelweide, in Hymnen, und in der Predigtsammlung des Honorius Augustodunensis, welcher nach Endres ein Regensburger Mönch gewesen ist. Ueberall wird Maria in herrlichen Bildern gefeiert und im Hinblick auf Ezechiel 44, 2 auch als Pforte Ezechiels (beslozzene borte entân deme gotes worte — Melker Marienlied), als das Königstor, von welchem Ezechiel sang, gepriesen. In dem wohl 1014 ausgemalten Evangelienbuch des hl. Bernward von Hildesheim grüßt der Maler Maria mit den Worten: „Sei gegrüßt dem heiligen Geist geöffneter Tempel, Sei gegrüßt Gottes Pforte, nach der Geburt geschlossen auf ewig".

Mit Bezug auf diese Grüße sieht man zur Rechten einen offenen, und zur Linken einen geschlossenen Türflügel, und oberhalb dieser beiden Pforten stehen die Brustbilder Mariens und Evas mit den Inschriften:

Porta paradisi primaevam clausa per Aevam,
Nunc est per sanctam cunctis pate facta Mariam.

„Das Tor des Paradieses, verschlossen durch die erste Eva, ist jetzt allen geöffnet durch die heilige Maria".

Es war also die Vorstellung von Maria, als der von dem Propheten Ezechiel genannten Königspforte, weit verbreitet und wurde namentlich auch durch die bildenden Künste in immer weitere Kreise getragen. So haben wir aus einer Photographie ein Gemälde von M. Schongauer kennen gelernt, welches auf der Rückseite eines Altars angebracht, Maria mit dem Einhorn zeigt und mit vielen Symbolen, darunter auch eine geschlossene Türe mit der Inschrift: porta clausa. Sehr interessant für unsere Untersuchung ist dann das früher schon genannte Urkullische Antependium mit seinen Pforten, bei welchen porta clausa und porta Ezechielis noch unterschieden werden, wohl etwa in dem Sinne, daß damit die Unversehrtheit Mariens vor und nach der Geburt hervorgehoben werden soll.

War es nun aber einmal so weit, daß die Idee der porta clausa auf verschiedenen bildlichen Darstellungen verkörpert wurde, dann bedurfte es sicher nur einer kleinen Anregung, um dieselbe auch in die Architektur einzuführen und derartige Andeutungen zu geben oder förmlich geschlossene Portale herzustellen. — Noch ein weiterer Gedanke legte sich nahe. Wie im angeführten Fall ein offener und ein geschlossener Torflügel erscheint, so mochte man auch an den Kirchen Doppeltüren anbringen. Ein Beispiel der letzteren Art ist uns nicht bekannt; denn der Flügel der Doppeltüre an der Südseite der Stadtpfarrkirche zu Horb ist wohl nur aus praktischen Gründen zugemauert worden. Wenn wir aber auch kein Beispiel der bei Bernward gewählten Darstellung anführen können, so glauben wir doch, daß man auch jetzt noch, dann und wann wenigstens, eine porta clausa überhaupt treffen sollte. (Die neueren Meßbücher zeigen vielfach die porta clausa z. B. bei den Bildern für Weihnachten und Mariä Verkündigung.)

Nur einige Vermutungen!

(Schluß folgt.)

---

## Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Fortsetzung.)

Die Ansicht, in dem zweiten Falle habe man anfangs überall die Form des Palliums imitiert, läßt sich aus den Monumenten nicht beweisen, noch weniger durch literarische Zeugnisse. Nach meiner Meinung vollzog sich die Bildung des stofflichen Rationale also: Man legte für die Gestalt des neuen Ornatstückes — hie und da mit Anlehnung an das Pallium — die Beschreibung der hl. Schrift von dem Superhumerale des Aaron zu Grunde, in dessen Erklärung die Ansichten noch heute sehr von einander ab-

Digitized by Google

weichen.[1]) Um wie viel mehr mag man damals eine nur ungenügende Vorstellung von diesem jüdischen Kultgewande gehabt haben? So kam man denn dazu, das Rationale hier als Schultergewand, dort als Schulterband herzustellen. Nur unter dieser Voraussetzung ist die Tatsache erklärlich, daß uns das Rationale bereits auf den ältesten Monumenten in so verschiedener Gestalt begegnet. Anzunehmen, aus dem Schultergewand habe sich das Schulterband entwickelt, ist bei der gänzlichen Verschiedenheit beider Ornatstücke und bei dem fast gleichzeitigen Auftreten beider Formen wohl kaum möglich; beide Formen sind vielmehr durchaus selbständige Neubildungen. Das Verlangen einzelner Bischöfe, ein der erzbischöflichen Insignie ähnliches Ornatstück zu besitzen, führte sie dazu, dem Rationale in der äußeren Form eine möglichst große Aehnlichkeit mit dem Pallium zu geben; hie und da nahm es vollständig die Gestalt desselben an, nur in der Ausstattung war es verschieden. Diese Aehnlichkeit zwischen Pallium und Rationale tritt auch im Gebrauch und in der Bedeutung beider Insignien deutlich hervor, wovon später die Rede sein wird.

Bei dieser Ableitung des Rationale aus den levitischen Ornatstücken möchte ich jedoch jeden profanen, speziell den byzantinischen Einfluß nicht gänzlich ausgeschlossen wissen. Unter den Gewändern der byzantinischen Hoftracht gab es einen dem stofflichen Rationale sehr ähnlichen Schulterkragen, der im Zeremoniell des Hofes eine besondere Bedeutung gewonnen hatte. Unterschied man doch nicht weniger als elf verschiedene Rangstufen.[2]) Man sieht ihn nicht selten auf der Gewandung von Standespersonen abgebildet. So trägt auf der Krone des hl. Stephanus im ungarischen Kronschatze der Sohn und Mitregent des Kaisers Konstantin X. ein Ornatstück, das dem Rationale mit drei Pendants durchaus ähnlich ist.[3]) Uebrigens finden wir auch auf abendländischen Bildnissen jener Zeit zuweilen ein Ornament, das mit gewissen Formen des Rationale die allergrößte Aehnlichkeit hat. Vergleicht man z. B. den Ornat einer Königin in einem Manuskript des 11. Jahrhunderts mit dem Rationale, welches nicht viel später der Bischof in der Krypta von St. Maria im Kapitol zu Köln trägt,[4]) so wird man kaum einen bemerkenswerten Unterschied finden. Beide Ornatstücke bestehen aus einem um die Schultern gelegten breiten Bande mit Pendants auf der Brust und an den beiden Seiten; der einzige Unterschied besteht in der reicheren Ausstattung des königlichen Schmuckes. Unter diesen Umständen ist darum eine Beeinflussung der Form des Rationale durch ein Ornatstück der byzantinischen bezw. abendländischen Hoftracht gar nicht unwahrscheinlich,[1]) seinen eigentlichen Ursprung aber verdankt es, wie gezeigt wurde, dem Bestreben, für die Bischöfe eine dem hohenpriesterlichen Rationale oder Superhumerale analoge Insignie zu schaffen.

### 4. Gebrauch.

Der Gebrauch des Rationale stimmt in vieler Hinsicht mit dem des Palliums genau überein. Wie das Pallium seit den ältesten Zeiten nur bei der hl. Messe getragen werden durfte, so auch das Rationale. Diese Einschränkung ist in dem Briefe des Bischofs Hildward von Halberstadt an Adalbero von Metz ausdrücklich hervorgehoben. Auch das Sakramentar des Ratoldus und die Missa Flacci Illyrici deuten diese Einschränkung an, wenn sie das Rationale unter jenen Ornatstücken anführen, die der Bischof bei der Feier der hl. Messe anlegen soll. Sodann durfte es — auch hierin dem Pallium gleich — nicht bei jeder hl. Messe getragen werden, sondern nur an bestimmten Tagen, und zwar an jenen, die seit dem 11. Jahrhundert auch Palliumtage waren. Ursprünglich war diese Bestimmung wohl nicht, wir finden sie aber bereits in den päpstlichen Bullen des 12. Jahrhunderts. Innocenz II. gestattet 1136 dem Bischof Adalbero von Lüttich den Gebrauch des Rationale an folgenden Tagen: Gründonnerstag, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Johannes Bapt., Peter und Paul, Lambert, Aufnahme Mariä, Reinigung Mariä, Epiphanie, Konsekration der Kirchen und Kleriker, Anniversarium der Kathedralkirche.[2]) Das sind aber dieselben Tage, an denen durchweg auch der Gebrauch des erzbischöflichen Palliums gestattet wurde. — Endlich durfte der Bischof es nur innerhalb der Diözese tragen, nicht aber wenn er sich außerhalb derselben aufhielt.

Selbst in einer so geringfügigen Einzelheit, wie die Befestigung ist, wurde eine Aehnlichkeit mit dem Pallium herbeigeführt. Dieses befestigte man nämlich wenigstens seit dem Ende des achten Jahrhunderts auf der Kasel mit drei Nadeln, wie der erste römische Ordo bezeugt.[3]) In gleicher Weise heftete man in Rheims das Rationale auf der Kasel fest; denn nach dem alten Inventar besaß diese Kirche drei silbervergoldete Nadeln, die zur Befestigung der Rationalien dienten, jede war mit einer antiken Gemme verziert.[4])

---

[1]) Man vergleiche z. B. die Rekonstruktion bei Bock, Liturgische Gewänder I, 364, und Riehm, Handbuch des bibl. Altertums (1884) I, 386.

[2]) Ueber die byzantinische Hoftracht vergleiche Constantinus Porphyrog., De ceremoniis aulae byzant. II c. 15 (ed. Bonn). Reiske, Commentarii II, 190. 543. 582. 592. 640. 708. — Ueber das älteste Auftreten solcher Schulterkragen, die aus Aegypten oder Syrien stammen und später sich zur größten Mannigfaltigkeit entfalteten, vergl. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art antique I, pl. I—III. Fig. 588. III, 531 ss.

[3]) Abb. Bock, Byzantinische Zellenschmelze S. 249.

[4]) Vergl. Louandre, Les arts somptuaires, pl. 52; vergl. ibid. die schöne einem Rationale ähnliche Pelerine, welche ein Bischof, ein König und Christus trägt, pl. 73. 80. 104. — Eine Reproduktion des Kölner Monumentes war auf der Düsseldorfer Kunstausstellung 1902 zu sehen. Katalog Nr. 166.

[1]) Auch die Erzählung des Admonter Mönches, das kostbare Rationale zu Salzburg sei aus Byzanz mitgebracht, ist für die Beziehung unserer Insignie zur byzantinischen Tracht nicht ohne Bedeutung.

[2]) Epist. Innocentii II n. 196.

[3]) Ordo I n. 6. Migne, P. L., 78, 940.

[4]) Tres acus in argento deaurato servientes

Digitized by Google

Wer bediente sich des Rationale? Das stoffliche Rationale trugen nur die Bischöfe, welche darin ein Analogon zum erzbischöflichen Pallium suchten. Indes hat es niemals eine allgemeine Verbreitung gefunden, es tritt nur diesseits der Alpen auf. Ob es dazu eines päpstlichen Indultes bedurfte, ist nicht sicher, doch scheint ein solches vielfach eingeholt zu sein. So erhielt es Halberstadt durch Agapet II., Lüttich und Paderborn durch Innocenz II. Jedenfalls hielt es aber mit der Einholung des päpstlichen Privilegs nicht so streng wie beim Pallium; denn wie wir schon hörten, erhielt es Bischof Adalbero von Metz durch den Bischof von Halberstadt. Von Erzbischöfen wurde es wohl nicht getragen; sie bedurften einer solchen Insignie auch nicht, da sie ja das Pallium hatten. Dagegen bedienten einzelne Erzbischöfe sich des metallischen Rationale. So haben wir diese Insignie bereits kennen gelernt in Rheims und Salzburg; wir werden sie noch treffen in Mainz und Aquilega. Auch einzelne Papststatuen (Rheims, Bamberg) sind damit geschmückt. Mir scheint indes in letzterem Falle nur eine Lizenz des Künstlers vorzuliegen; der Gebrauch des Rationale seitens des Papstes ist sonst nicht bezeugt; hätte sich der Papst desselben bedient, so würden die römischen Ordines gewiß darüber Aufschluß geben, sie schweigen aber gänzlich davon. Auch einzelne Bischöfe haben es getragen, wie die Missa Ratoldi beweist und einige Monumente andeuten.[1]) Daß auch Priester oder Diakonen es getragen haben, läßt sich wohl nicht beweisen. Bock und nach ihm Braun haben auf das Inventar der Sankt Veitskirche in Prag hingewiesen, worin ein diakonales Rationale erwähnt wird.[2]) Ob hier ein Analog zum bischöflichen Rationale vorliegt und welcher Art es gewesen, läßt sich schwer entscheiden.[3])

Bei der Anlegung der liturgischen Gewänder muß der Bischof bestimmte Gebete verrichten; das Pallium wird ohne Gebet angelegt, bei dem Rationale aber sprach der Bischof nach Anweisung des Sakramentars des Ratoldus:

Spes aeterne, Deus, cunctorumque certa, salusque,
Tu memor esto mei toto te corde patenti,
Exsequar ut dignus coelestis munia vitae.
Dumque meis manibus tractatur mystica virtus,
Dispereat quidquid contraxerat ordo veternus.

Der Inhalt des Gebetes nimmt wohl Rücksicht auf die Feier der hl. Messe, bei der das Rationale getragen wird, nicht jedoch auf die Bedeutung des Rationale selbst. Dieses geschieht aber ausdrücklich in dem kurzen Gebete, unter dem der Bischof von Krakau noch heute sich mit dem Rationale bekleidet. Es lautet: Circumda me, Domine, fidei armis, ut ab iniquitatum sagittis erutus valeam aequitatem et iustitiam custodire. Per Christum Dominum nostrum. Mit diesen Worten wird das Rationale ausdrücklich als ein Symbol der Gerechtigkeit und Billigkeit gekennzeichnet, die der Bischof seinen „Schäflein" gegenüber allezeit und überall beobachten soll.

Wie lange hat sich das Rationale im liturgischen Gebrauch erhalten? Diese Frage läßt sich eigentlich nur von Fall zu Fall beantworten. Im allgemeinen scheinen die norddeutschen Bischöfe früher darauf verzichtet zu haben als die süddeutschen. Während wir es in Süddeutschland in einigen Kirchen noch im 16. und 17. Jahrhundert finden, verschwindet es in Norddeutschland bereits im 13. Jahrhundert. In Bamberg wird noch 1626 in den Kustodierechnungen eine Ausbesserung und Reinigung des Rationale erwähnt, gewiß ein Zeichen für dessen Gebrauch, in Regensburg sieht man es zuletzt auf dem Grabmonumente des Bischofs David Kölderer von Burgstall († 1579), in Würzburg zuletzt bei Julius Echter († 1617) (Bild 11), sein Nachfolger Johann Gottfried von Aschhausen trägt statt des Rationale bereits das Pallium.

Bis auf den heutigen Tag hat es sich in Süd- und Norddeutschland in zwei Bistümern erhalten, hier in Paderborn, dort in Eichstätt; außerhalb Deutschlands noch in Toul-Nancy und in Krakau. Davon wird im einzelnen noch näher die Rede sein.

### 5. Verbreitung des Rationale in der abendländischen Kirche.

Während das Pallium seit dem achten Jahrhundert allen Erzbischöfen verliehen wurde, blieb

---

ad tenentum dicta Rationale cum casula et habet quilibet acus in summitate unam grossam margeritam antiquam. Cerf, l. c. 252.

[1]) Eine Art metallisches Rationale tragen z. B. vielleicht zwei romanische Bischofsstatuen am Dome zu Paderborn, wenn es nicht eine bloße Agraffe ist, was ich für wahrscheinlicher halte. Abb. Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn. Taf. 35, 34.

[2]) Bock, a. a. O. II, 204. Item: aliud rationale diaconale cum parvis perlis et capitibus draconum.

[3]) Bock versteht unter dem erwähnten Rationale eine „Pektoralverzierung, wie sie vom zelebrierenden Bischof getragen wurde". Indem das Inventar die beiden Rationalien unter den metallischen Insignien des Schatzes aufzählt, erweckt es den Anschein, daß auch dieses diakonale Rationale aus Metall war; indes lassen die Perlen und „Drachenköpfe", womit es verziert war, ebenso gut an einen Brust- oder Schulterkragen denken. Wären die Miniaturen in diesem Punkte immer zuverlässig, dann ließe sich aus ihnen wohl die Existenz und Gestalt eines diaconalen Rationale nachweisen. So zeigt eine Miniatur des 12. Jahrhunderts zu Valenciennes auf der Dalmatik eines Heiligen eine dem Rationale sehr ähnliche Verzierung. Abbild. Rohault de Fleury, pl. 664; vergl. ibid. pl. 556. Auch im Dome zu Monreale sind die Heiligen Stephanus und Laurentius mit einem Ornatstück geschmückt, das mit dem stofflichen Rationale große Verwandtschaft hat. Abbild. Gravina, Il duomo de Monreale. Tav. 14 D. Ferner sieht man in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln romanische Wandgemälde, welche einen ähnlichen Schmuck zeigen. Trotzdem bleibt mir die Existenz eines diakonalen Rationale, das dem bischöflichen an die Seite gesetzt werden könnte, mehr als zweifelhaft.

Digitized by Google

das Rationale ein Vorrecht nur weniger Bischöfe, und zwar finden wir es, wie bereits gesagt, nur diesseits der Alpen; besonders war es in Deutschland beliebt. Wir wollen nun im folgenden eine Zusammenstellung aller Kirchen versuchen, in denen es vorübergehend oder dauernd in Gebrauch war. Eine solche Zusammenstellung entbehrt allerdings nicht der Schwierigkeiten, weil die Monumente manchmal eine dunkle Sprache reden, indem das Rationale zuweilen mit dem Pallium, noch öfter aber mit Ornamenten der Kasel eine täuschende Aehnlichkeit hat. Wir stellen die Kirchen nach Landstrichen zusammen, indem wir von Norddeutschland ausgehen.[1])

1. Von allen Kirchen ist Halberstadt die erste gewesen, für welche man, soweit sich bis jetzt die Entwicklung überschauen läßt, die päpstliche Konzession des Rationale nachweisen kann. Wir erfahren dies aus dem schon erwähnten Briefwechsel zwischen den Bischöfen Hildward und Adalbero II. Ersterer gewährt zwar dem Metzer Bischof das Rationale, jedoch unter der Bedingung, daß er es keinem anderen verleihe.[2])

Ob sich Monumente mit dem Rationale in der Diözese Halberstadt erhalten haben, vermochte ich nicht festzustellen. Vielleicht dürfte es ein Teppich in Quedlinburg aus der Zeit um 1200 sein. Auf diesem interessanten Monumente ist die Vermählung des Merkurius und der Philologia nach dem Dichter Marcianus Kapella dargestellt, ein in jener Zeit beliebter Gegenstand. Es sitzt da ein Bischof mit Mitra und Stab auf dem Throne. Ueber der Kasel trägt er ein breites Band mit kleinen Ansätzen auf Brust und Schultern,[3]) ähnlich wie die Darstellungen im Pontifikale Gundnars aus einer etwas späteren Zeit. Sollten wir hier wirklich das Rationale vor uns haben, dann wäre es zwar nichts weiter als eine Hypothese, der man aber wohl nicht alle Berechtigung absprechen dürfte, wenn wir diese Darstellung auf den Gebrauch des Rationale in Halberstadt oder Naumburg zurückführen.

2. Naumburg ist nämlich die zweite norddeutsche Kirche, in der sich mit Sicherheit das Rationale nachweisen läßt. Sie erlangte unter Bischof Dietrich (1119—1124) von Papst Calixt das Privileg, daß der Bischof von Naumburg an festlichen Tagen mit dem Rationale geschmückt die Messe feiern dürfe.

3. Der Gebrauch des Rationale in der Kirche von Minden ist behauptet und bestritten worden; prüfen wir darum die Zeugnisse ein wenig genauer. In einem wahrscheinlich dem 13. Jahrhundert angehörenden Gedichte heißt es:

Cum hac valde exaltavit [sc. Leo III]
Hunc pastorem, eum ornavit
Usu sacro pallii.[1])

Diesen Worten zufolge wird dem ersten Bischof Herkumbertus von Minden durch Papst Leo III. der Gebrauch des Palliums konzediert. In einem anderen alten Gedichte wird dieselbe Sache erwähnt: das Pallium, fügt der Verfasser bei, werde mit Recht auch Rationale genannt. Wenn die angebliche Konzession durch Leo III. natürlich auch eine Fiktion ist, so scheint doch kein Grund vorhanden, deshalb der Mindener Kirche das Rationale überhaupt abzusprechen. Zwar wünschte der Verfasser des Gedichtes oder die Tradition die Vorrechte der Mindener Kirche möglichst hoch hinaufzurücken, aber sie waren doch damals bei Abfassung der Gedichte vorhanden, sonst würde der Verfasser sie ihr nicht zugeschrieben haben.

Sollte diese Beweisführung nicht genügend erscheinen, so dürfen wir uns auf ein monumentales Zeugnis berufen, dem man wohl nicht widersprechen kann. Es ist eine von Schröder in seiner Chronik von Minden publizierte Grabplatte des Bischofs Bruno (1036—1055). Der Bischof ist in liturgischer Gewandung mit ausgestreckten Händen betend und mit dem Heiligenschrein dargestellt. Ueber der Kasel trägt er das Rationale in Form eines Schulterbandes mit zwei Pendants auf der Brust. Der Bischof steht auf einem breiten Konsole unter einer Arkade mit der Inschrift: Qui plasmasti me, miserere mei. Am Rande des Grabsteines läuft die Inschrift hin: Condidit hoc templum, quem claudit Bruno sepulchrum praesul, honor patriae, lumen et ecclesiae, idibus quastis februi (sic) caligine mortis it cinis in cinerem. Da Deus huic requiem. Soweit die lithographische Reproduktion ein Urteil gestattet, wurde die Grabplatte wenige Dezennien nach dem Tode des Bischofs angefertigt.[2]).

(Fortsetzung folgt.)

## Literatur.

**200 Vorlagen für Paramentenstickereien, entworfen nach Motiven mittel-**

[1]) Auf einzelne der zu nennenden Monumente hat P. Braun in seiner Studie über das Rationale („Zeitschrift für christl. Kunst", 1903, S. 97 ff.) zuerst hingewiesen.

[2]) Jaffé-Löwenfeld, Regesta Pontificum. n. 3661 (2809): „Ecclesiae Halberstadensi concedit, ut eius episcopi in celebratione missarum sollemnibus diebus utantur logio i. e. rationali, quod est indicium doctrinae et veritatis." — Vergl. Sigeberti, Vita Deoderici 1 n. 9: „Respondit ille illi (Hilduardus Adelberoni): unum individuum esse, sed quia unitatis caritas nihil patiebatur negare, misso simili illud se ei communicare, ea proposita conditione, ut neutri liceret ulterius iam ulli ecclesiae illud transfundere." Mon. Germ. IV, 468.

[3]) Abbild. Otte, Kunst-Archäologie (5. Aufl.) I, 384.

[1]) Meibom, Rer. Germ. I. 551. — In dem zweiten Gedichte (l. c. p. 552) heißt es: Et hoc templum consecratur — A Leone et ditatur — Multis privilegiis. — Nam hic praesul honoratur — Mindensis qui vocitatur — Dignitate pallii. — Quod bene rationale — Vocamus et non male. — Nam trini Episcopi — Tantum isti decorantur — Per quem recte venerentur — Locus, gens et clerici.

[2]) Abb. Schröder, Chronik des Bistums und der Stadt Minden (1886) S. 80. Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Oberleutnant Wiesenbach zu Minden soll sich die Grabplatte daselbst befinden, und zwar mit der Bildfläche nach unten.

Digitized by Google

alterlicher Kunst von Joseph Braun S. J. Zweite, vermehrte Auflage. 28 Tafeln nebst Text. Größe der Tafeln 50 × 70 Zentimeter. Text: Lex. 8°. (VI und 26). In eleg. Halbleinw.-Mappe. Freiburg. Herder. M. 18.—.

**Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente von Joseph Braun. S. J. Mit zwei Tafeln und 74 Abbildungen im Text. Ergänzung zu der Sammlung von „Vorlagen für Paramentenstickereien". Herder. Freiburg 1904. M. 6.40.**

Obige Vorlagen für Paramentenstickereien erscheinen, ehe noch ein Jahr verflossen, schon in zweiter Auflage und haben wir das erstmalige Erscheinen derselben bereits im „Archiv" 1903 Nr. 1 angezeigt. Diese neue Auflage ist um vier Tafeln mit etwas mehr denn 50 Vorlagen vermehrt worden. Es geschah, wie der Verfasser im Vorworte sagt, um dem in ihr gebotenen Vorlagenmaterial eine gewisse Abrundung und Vollständigkeit zu verleihen. Infolgedessen kamen zu ihm neu hinzu zwei bezw. vier Kaselkreuze, drei bezw. vier Pluvialgarnituren, vier Dalmatikbesätze, eine Mittelverzierung für Schultervelen, verschiedene Bordüren für Alben, Altartücher u. s. w., eine Reihe von Entwürfen zum Besticken von Pallen und Schultertüchern, Monogramme der Namen Maria und Joseph, mehrere schmalere Bordüren für das kleinere Kirchenlinnen und sonstige kleinere Paramente, die vier Evangelistensymbole und namentlich eine größere Zahl von Verzierungen zum Besticken von geschlitzten Baldachinbehängen, von Antependien und Wandbehängen. Es bilden also diese 200 Vorlagen eine wahre Fundgrube für kirchliche Arbeiten auf dem Gebiete der Paramentik, und es ist daher auch dieser zweiten Auflage die weiteste Verbreitung zu wünschen. Sie wird unzweifelhaft einen großen Einfluß auf die Neubelebung und die Schönheit der Kunst der Paramentenstickerei ausüben.

Zu diesen Vorlagen für Paramentenstickereien bildet das an zweiter Stelle angezeigte Handbuch eine sehr willkommene Ergänzung. Diese „Winke" wollen kein weitläufiges Lehrbuch der Paramentik sein, sondern lediglich in schlichter, knapper, wenngleich verständlicher Weise Belehrungen über die Herstellung der beim Gottesdienst zur Verwendung kommenden Paramente und die Ausführung würdiger Paramentenspitzen und Paramentenstickereien geben. Sie gehen demnach ganz in praktischen Anweisungen auf. Die Schrift zerfällt in zwei Teile, wovon der erste die Paramente, der zweite die Spitzen und Stickereien behandelt. Im ersten Teile werden zuerst die Paramente im allgemeinen besprochen, also der Stoff, die Ausstattung, die Verzierungsmittel und die liturgischen Farben der Paramente. Dann werden die Paramente im besonderen, angefangen vom Humerale bis zu dem Meßdienertalar behandelt. Hierauf folgt die stoffliche Ausrüstung des Altares und der gottesdienstlichen Geräte, dann die Segnung der Paramente, das Waschen der Korporalien, Pallen und Purifikatorien, endlich die Aufbewahrung und Restaurierung der Paramente. Im zweiten Teile werden im ersten Abschnitte zuerst die verschiedenen Arten der Spitzen und ihre Herstellungsweise, ihr Material u. s. w. aufgeführt; der zweite Abschnitt behandelt dann die Stickereien, und zwar das Stickmaterial, die Stichstiche, Stricktechniken, Stickarten, Stickmuster und die Restauration schadhafter Stickereien. Ein Anhang gibt eine große Auswahl von Inschriften für die verschiedenen Paramentenstücke. H.

**Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern von Johannes Damrich. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) 1904. Preis 6 M.**

Unser Landsmann und Mitarbeiter am „Archiv" Dr. Johannes Damrich, Benefiziat in Buchloe, hat hier in den „Studien zur deutschen Kunstgeschichte" (Heft 52) eine Schrift verfaßt, die ihn auch in weitere Kreise als Kenner der mittelalterlichen Buchmalerei einführen wird, wie wir ihn schon aus dem vorigen Jahrgange unserer Zeitschrift (Nr. 10 ff.) kennen gelernt haben. In dem 1119 gegründeten Kloster Scheyern in Bayern entwickelte sich unter den Aebten Konrad und Heinrich neben der Lehrtätigkeit auch ein reger Fleiß in literarischer Beziehung. Nach großen Feuersbrünsten fand sich eine schöne Anzahl von Scheyrer Mönchen tüchtig und bereit, an der Anschaffung einer neuen Bibliothek mitzuwirken. „Nicht bloß für liturgische oder sonst theologische Bücher hatte man Sinn, das Interesse erstreckte sich auch auf Gegenstände der Naturwissenschaft, der Medizin, namentlich aber auch auf die Werke der alten Klassiker, eines Cicero, Horaz, Lukan, Fl. Josephus. Aebte und Mönche wetteiferten in dieser Beziehung mit einander und wer die Schreibfeder nicht zu führen wußte, suchte sich wenigstens bei der Herrichtung des Materials nützlich zu machen. Von der großen Anzahl von Handschriften, die damals von den fleißigen Händen der Scheyrer Mönche geschrieben wurden, ist nur ein verhältnismäßig kleiner Rest auf uns gekommen. Es sind dies das Chronicon scyrense, ein liber matutinalis, eine historia scolastica, ein Flavius Josephus und eine mater verborum. Sämtliche fünf Bände sind durch die Säkularisation an die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München übergegangen und gehören heute zu handschriftlichen Schätzen dieser Bibliothek." Diese Codices sind besonders interessant auch wegen ihres reichen Miniaturschatzes.

Unser Verfasser beschreibt nun im ersten Abschnitte die fünf Handschriften nach Technik und Inhalt, im zweiten sucht er nach den Autoren und findet mit Sicherheit, daß wir in den fünf, aus dem Anfange, resp. aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts uns vorliegenden Scheyrer Handschriften hauptsächlich das Werk dreier Männer zu erblicken haben, die ungefähr gleichzeitig Mönche in Scheyern waren und alle

Digitized by Google

den Namen Chounradus führten. Der dritte Abschnitt bezeichnet uns als ersten dieser Männer den „Chounradus scriptor et custos", dem die mat. verb., der Flavius Josephus und die hist. scol. zugeschrieben werden. „Es ist der Typus jener fleißigen klösterlichen Bücherschreiber, die unverdrossen jahrelang Tag um Tag in der stillen Zelle am Schreibpulte saßen und Zeile an Zeile reihten." Der vierte Abschnitt stellt uns den „Chounradus pictor" dar, von dem alle figürlichen Malereien des lib. mat. mit Ausnahme des Marienlebens, der „Baum Jesse" im Fl. Josephus und die Initialen des lib. mat. stammen, die alle eine echte Künstlernatur, ja in seiner Zeit den bedeutendsten Künstler Bayerns zeigen. Dem dritten Konrad, dem „Chounradus abbas", wird zugeschrieben: der ganze Zyklus aus dem Marienleben, die ornamentalen Umrahmungen zur Madonna und den beiden Schutzheiligen sowie die Initialen, die sich hauptsächlich von Fol. 407 des Metutinalbuches an finden. „In den drei besprochenen Konraden des Klosters Scheyern treten uns somit ebensoviele verschiedene Charaktere und gerade in ihrer Gegenüberstellung hochinteressante Typen von Künstlern ihrer Zeit entgegen. Wir sehen den geschäftig-fleißigen auf mehreren Gebieten nicht ungeschickten, aber nichts weniger als bedeutenden und tiefen scriptor und custos, wir sehen den tüchtigen, tatkräftigen Abt, einen Mann von feiner Bildung, der neben den Geschäften seines Amtes noch literarisch tätig ist und sich auch in der Buchmalerei versucht, sie beide aber überragt der schlichte frater Chounradus pictor, in dessen Werken die gleichzeitige deutsche Buchmalerei ihren Höhepunkt erreicht hat". Der sechste und letzte Abschnitt gibt eine ikonographische Abhandlung über die Konradus-Codices, in denen wir eine nicht unwichtige Quelle für die Kenntnis der spätromanischen Kunst finden. Detzel.

**Die Klosterkirche zu Ebrach. Ein kunst- und kulturgeschichtliches Denkmal aus der Blütezeit des Zisterzienserordens. Von Dr. Johannes Jäger. Mit 127 Abbildungen, Details und Plänen. Würzburg. Stahelsche Verlagsanstalt, K. Hof- und Universitäts-Verlag Oskar Stahel. 1903. Preis: geb. 15 M.**

Die ehemalige Klosterkirche Ebrach, im Steigerwalde zwischen Bamberg und Würzburg gelegen, heute eine staatliche Strafanstalt, war das älteste und zugleich durch alle Zeiträume hindurch bedeutendste Zisterzienserkloster des ganzen Frankenlandes. Da bis auf den heutigen Tag der ganze Komplex der Klostergebäude noch so gut wie vollständig erhalten ist, so verdient solch ein doppelt interessantes und belehrendes Denkmal einer alten Klosterherrlichkeit gewiß eine eingehende Monographie. Der gelehrte Verfasser ist Geistlicher an der Strafanstalt und hat sich seit 12 Jahren mit der Vergangenheit dieses ehemaligen Zisterzienserklosters und besonders mit der Baugeschichte der Klosterkirche eingehend beschäftigt; sein jahrelanger Aufenthalt in Ebrach — das erkennt man sofort aus dem Werke — machte ihn wie keinen anderen vollkommen vertraut mit allen dortigen Gebäulichkeiten und lokalen Verhältnissen. Die Klosterkirche zu Ebrach wurde bisher als Baudenkmal in der Kunstgeschichte viel zu wenig beachtet und es ist ein nicht geringes Verdienst des Verfassers, durch sein mühevoll beigebrachtes Material das Baudenkmal der allgemeinen Kenntnis und Würdigung zugänglich gemacht zu haben und die Mittel zu bieten, um demselben in der Kunstgeschichte die Stellung anzuweisen, die ihm gebührt. Diese Stellung kennzeichnet der Verfasser selbst mit folgenden Worten: „Kaum an einem anderen Bauwerke des 13. Jahrhunderts tritt die Mischung verschiedenartiger Elemente, welche in der kirchlichen Baukunst Deutschlands den Uebergang von der romanischen zur gotischen Bauweise kennzeichnet, so wahrnehmbar hervor, wie an der Klosterkirche in Ebrach. Zu der für einen früheren Zisterzienserbau naturgemäß den Ausgang und die Grundlage bildenden burgundischen Weise gesellen sich Einzelformen deutschromanischer Tradition und nordfranzösischer Frühgotik. Um 1200 begonnen, dürfte der Bau in Ostfranken das erste Beispiel des Rippengewölbes, dieses Hauptmerkmals des gotischen Stils, bieten, welches schon am ältesten östlichen Teile erscheint. Weiter kommt diesem Baue eine besondere Bedeutung zu vermöge seiner maßgebenden Beziehungen zu einigen der vornehmsten Baustätten Ostfrankens. Der Einfluß der Ebracher Bauhütte ist am Bamberger Dom bereits an mehreren Stellen seines östlichen Teiles wahrnehmbar; am Querhaus und den unteren Teilen des Westchores und seiner Türme wird er dominierend, und wir begegnen hier neben denselben Formen auch denselben Steinmetzzeichen wie in Ebrach. Durch Vermittlung der Bamberger Dombauhütte gelangte dieser Einfluß nach der benachbarten Reichsstadt Nürnberg, wo er sich in der St. Sebalduskirche, dem ältesten dortigen Bauunternehmen, bekundet, durch das der monumentale Sinn des aufblühenden bürgerlichen Gemeinwesens Ausdruck gewann."

Mit der kunstgeschichtlichen Darstellung hat der Verfasser fortwährend auch Ausblicke auf die gesamte Geschichte des Klosters und seiner Aebte verbunden. Die Ausstattung des Werkes ist eine vorzügliche: das beigegebene reiche Abbildungsmaterial besteht aus 127 Darstellungen, welche zum Teil neu gefertigt, zum Teil aus bereits vorhandenem zerstreuten Material ausgewählt und dem Zwecke der Schrift entsprechend zusammengestellt sind. Wir finden Handzeichnungen und photographische Aufnahmen nach der Natur, zeichnerische und photographische Wiedergabe alter Abbildungen, mitunter auch alter Kupferstiche. Zum ersten male wird hier auch der vollständige Grundriß der Kirche gegeben und in Schnitten, Aufrissen und Detailaufnahmen, photographische Außen- und Innenansichten ein möglichst vollständiges Bild des Bauwerkes gewährt. Möge ihm von nun an auf solcher Grundlage auch die ihm gebührende Stelle in der Kunstgeschichte zuerkannt werden. Detzel.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 6. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Ueber einige bis jetzt weniger bekannte Achiropoiiten.

Von Pf. G. in A.

Achiropoiiten sind bekanntlich Bilder, bezw. Heiligtümer, die nicht von Menschenhand gemacht, sondern auf wunderbare Weise entstanden sind, sei es, daß man annahm, sie seien vom Himmel gefallen oder daß man beobachtet haben wollte, sie seien plötzlich auf Leinwand oder an Mauern u. s. w. erschienen oder sonst durch wunderbare Einwirkung gebildet worden. Abgesehen von historisch und räumlich mehr abgelegenen orientalischen Erscheinungen gehören hierher die Palladien d. h. Städteschutzbilder der Griechen bezw. Römer, wie sie schon Homer kennt, Ilias 6, 311; Vergil, Aeneis 2, 162 ff. Die Apostelgeschichte erwähnt ein solches Bild, 19, 35, wo der griechische Ausdruck „καὶ τοῦ διὶ πεσοῦς" = „und des vom Himmel gefallenen Bildes" in der Vulgata mit Jovis proles = Tochter des Zeus übersetzt ist. Die Römer hatten zahlreiche solche Bilder und Heiligtümer; es seien nur die bekannten ancilia = die vom Himmel gefallenen heiligen Schilde erwähnt, die häufig genannt werden. Im Christentum sind die berühmtesten Achiropoiiten die Antlitzbilder Christi, so das Christusbild von Edessa, später in Konstantinopel, dann in Rom oder Genua, und das bekannte Veronikabild, wonach überhaupt solche Bilder später „veronicae" hießen. Siehe auch Detzel, Ikonographie I, 78 ff. und die dort angegebene Literatur, wozu noch anzugliedern ist: Dobschütz, Christusbilder, in der Sammlung von Gebhardt-Harnack, N. F. 3, 1899. Auch das uns naheliegende eigenartige Bild zu Walldürn kann man hieher ziehen, von dem es in einer dem späteren Mittelalter angehörigen Quelle heißt: „vini species sanguinis instar rubescit; quocumque attingit, imaginem exprimit, in medio quidem crucifixi, ad latera vero veronicarum plurium (sic eas icunculas vulgo appellamus), quae sacrum Christi caput spinis redimitum ostendunt = die Gestalt des Weines nimmt die rote Farbe des Blutes an; wo es das Korporale berührt, bringt es ein Bild zur Darstellung, in der Mitte das des Gekreuzigten, auf den Seiten aber das von mehreren Veronikabildern (11) — so nämlich nennt man allgemein derartige Bilder — welche das heilige Haupt Christi mit Dornen umflochten zeigen." Die Stelle ist aus Nikolaus Serarius 1555–1609, S.-K.-L.² XI, S. 182 und Dobschütz l. c. 227 u. 317. Auch Wandbilder des Heilands zeigt man als wunderbar entstandene. So erzählt uns das römische Brevier im Offizium der „dedicatio Basilicae Salvatoris" vom 9. Nov. lectio V.: Konstantin widmete in seinem Lateranensischen Palast dem Erlöser eine Kirche und gründete anstoßend an sie eine Basilika unter dem Namen des Täufers, an dem Ort, wo er, vom heiligen Silvester getauft, vom Aussatz geheilt wurde. Derselbe Pontifex weihte sie am 9. November. Das Andenken an diese Weihe begeht man am heutigen Tage, an dem zuerst zu Rom öffentlich eine Kirche geweiht worden ist „et imago Salvatoris in pariete depicta populo Romano apparuit = und wo das

Digitized by Google

Bild des Erlösers auf die Wand gemalt dem römischen Volke vor das Auge trat." Ohne uns auf den historischen Wert dieses Berichts einzulassen, scheint mit dem Ausdruck „apparvit" das plötzliche, nicht von Menschenhänden herrührende, also wunderbare Hervortreten des Bildes bezeichnet zu sein. Mit Uebergehung mancher anderer Christusachiropoiiten, wo das Bild und die Züge Jesu auf Holz, an Mauern u. s. w. erscheinen, weisen wir hin auf die Leichentücher, sindones, die an fast einem Dutzend Orten ohne Bild, seit dem 14. Jahrhundert mit Bild, d. h. dem Abbild des toten Heilands auftauchen, und von denen in jüngster Zeit das Turiner Bild zu lebhafter Diskussion geführt hat, um endlich doch die wohlverdiente Abweisung zu erleben. Siehe u. a. Analekta Bollandiana XXII, 1902 p. 213. — Stimmen von M. L. 1902. Auch einzelne Körperteile des Herrn drücken sich in Stein ein und lassen so ihr Bild zurück. Hieher gehören der Pilatusstein, die Martersäule Christi, an welcher Hände, Arme, Finger, die Brust des Heilands ihre Spur hinterließen, ferner die Knieabdrücke in Getsemane, die Fußeindrücke auf dem Oelberg und im Kirchlein „Domine quo vadis" bei Rom.

Im allgemeinen ist dabei zu sagen: die griechischen Achiropoiiten des Herrn verherrlichen mehr den Pantokrator (Allherrscher), die lateinischen mehr das Leiden des Heilands; daher auch die sindones — Grabtücher — mehr bei den Lateinern. Leidensqual und Opferblut des Herrn ist mehr abendländische Christusbetrachtung, und so hängt das Aufkommen der sindones in Frankreich im zwölften bis vierzehnten Jahrhundert wohl eng zusammen mit der Betrachtung des Leidens Christi, wie sie die Mystik eines Bernhard von Clairvaux vorzeichnete und wie sie in Franz v. Assisi einen so erschütternden Vertreter bis zur erstmals nachweisbaren Stigmatisation gefunden hat.

Wie auf die Christologie die Mariologie folgte, so schließen sich an die Achiropoiiten des Herrn die der Theotokas (Gottesgebärerin) an. Auch sie sind zahlreich: sie entstehen durch Abdruck der Gestalt an irgend einem Gegenstand, dann treten sie ebenso wunderbar an Wänden von innen heraus, auch sie fallen vom Himmel und werden schließlich zahlreich in Bäumen und düstern Wäldern aufgefunden. Die Erscheinungen und Bilder von Marpingen und Lourdes sollen hier füglich beiseite gelassen werden, da sie nicht als Bilder der Muttergottes, sondern als wirkliche Erscheinungen derselben aufgefaßt werden.

Auch an Achiropoiiten anderer Heiligen fehlt es nicht. Es sind Geißel- und Martyrsäulen mit Abdrücken von Körperteilen der heldenmütigen Opfer, Knieeindrücke der Apostelfürsten an der sacra via in Rom, Sindonen der Heiligen, Abdrücke der Leichname der Heiligen in hartem Stein. „Eindringende Studien, sagt Dobschütz l. c., in dem Riesenwerk der Acta Sanctorum, würden gewiß eine ganze Reihe solcher Belege zu Tage fördern, vielleicht auch noch eine größere Mannigfaltigkeit der Vorstellungen offenbaren." Wir wollen im Folgenden einen derartigen Fund wiedergeben. Auf unseren Studiengängen durch die älteste und ältere Literatur über Franz von Assisi stießen wir auch auf jenes bekannte goldene Büchlein, Floretum Sancti Francisci, Blumengarten des hl. Franz, italienisch Fioretti, Blümlein, genannt. Es ist ein literarisches Kleinod von unvergleichlichem Reiz und zeigt uns Franz und seine Genossen so wie man sie im Anfang des 14. Jahrhunderts sich dachte. Das Büchlein führt mit großer Naivität ein in den Kreis der ersten Franziskaner mit ihrem halb kindlichen, halb englischen Leben. Es sind Blumen, diese Erzählungen, nicht Blumen des Kunstgärtners, sondern Kinder der Heide voll Duft und Originalität. Die Ausgaben dieses Volksbuches sind sehr zahlreich. Eine der neuesten besorgte in lateinischem Text Sabatier in Paris unter dem Titel „Floretum Sancti Francisci, liber aureus, qui italice dicitur J Fioretti di San Francesco". (Paris 1902.) Für Kunstfreunde, also Leser dieser Blätter, mag es von Wert sein zu wissen, daß neuestens auch illustrierte Ausgaben erschienen sind, so eine von Manzoni, Verlag Löscher, Rom, 2. Auflage 1902 mit 30 Phototypien, besonders für Philologen und Künstler, dann eine französische von Arnold Goffin

Digitized by Google

mit schönen Fresken von Giotto und Gozzoli.

Uns liegt auch eine italienische Volksausgabe vor, besorgt von Antonio Fassini, Rom 1900. Dieselbe enthält außer dem eigentlichen Text, den Sabatier bietet, noch fünf Betrachtungen über den Berg Alverna, das Leben des Franz und seiner Genossen auf demselben, den Hergang der Stigmatisation u. s. w. In der zweiten Betrachtung nun wird von der Entstehung einer eigenartigen, sich auf Franz beziehenden Achiropoiite folgendes erzählt. Franz hatte sich auf den Berg Alverna im Apennin zurückgezogen, um dort unter Fasten, Gebet, Betrachtung und Selbstzüchtigung auf das größte Geheimnis seines Lebens, die Stigmatisation, sich vorzubereiten. „Als nun das Fest der Himmelfahrt Mariä sich näherte, begann er das heilige Fasten mit gesteigerter Abstinenz und Strenge, indem er seinen Leib kasteite und seinen Geist kräftigte mit glühenden Gebeten, Nachtwachen und Selbstzüchtigungen. In diesem Gebetsleben wuchs er von Tugend zu Tugend, bildete seine Seele zum Empfang der göttlichen Geheimnisse und den himmlischen Auszeichnungen, seinen Leib aber, um den grausamen Kampf mit den Dämonen zu bestehen, mit denen er häufig zu kämpfen hatte. Da geschah es unter anderem einmal, daß Franz eines Tages in Glut des Geistes die Zelle verließ und vorwärtsschreitend ganz nahe am Abgrund eines hohlen Felsens zu stehen kam, an dem ihm eine ungeheure Tiefe entgegengähnte — es war ein schrecklicher, entsetzlicher Absturz. Da kam ganz plötzlich der Dämon mit Sturm und schrecklichem Gepolter, stürzt sich auf ihn, um ihn in die Tiefe zu stoßen. Franz konnte nicht fliehen, aber auch nicht den schrecklichen Anblick des Dämons ertragen — da wandte er sich rasch mit den Händen, dem Gesicht und dem ganzen Körper an den Felsen, empfahl sich dem Schutze Gottes, tastete mit den Händen, ob er sich nicht an irgend einem Gegenstand festhalten könne. Doch, nach dem Wohlgefallen Gottes, der seine Diener nicht stärker versucht werden läßt, als sie es tragen können — höhlte sich plötzlich auf wunderbare Weise der Fels, an den er sich anlehnte, ganz nach der Form seines Körpers und nahm denselben in sich auf und gerade so, wie wenn er die Hände und das Gesicht in weiches Wachs gedrückt hätte, so prägte sich in genanntem Felsen die Form des Gesichtes und der Hände des Heiligen ein. So also, von Gott unterstützt, rettete sich Franz vor dem Dämon." Es wird dann weiter erzählt, wie nach dem Tod des Franz an derselben Stelle der Dämon einem seiner Jünger ähnlich mitgespielt und ihn in die Tiefe geschleudert habe, wie ihn aber Franz durch persönliches Erscheinen rettet und ihn wohlbehalten den Brüdern zurückgab, die ihn, als zerschmettert, eben aufsuchten, um ihn zu begraben. So weit der Bericht über diese Sache in dem Anhang der Fioretti. Wann dieser Anhang entstanden ist, ist endgültig nicht festgestellt, aber höchst wahrscheinlich gehört auch er dem 14. Jahrhundert an, wie das Floretum selbst. Wie ist der Bericht über diese Achiropoiiten entstanden? Ist er reine Legende wie so manches Stück (abgesehen von den ersten „historischen Legenden" des Thomas von Celano, der drei Genossen und des Bonaventura) in den „Actus", dem Floretum und den späteren Sammelwerken, wie Speculum vitae und den Konformitäten des Pisaners? Oder ist eine schon vorhanden gewesene eigenartige, menschliche Körperteile darstellende Aushöhlung des Felsens Anlaß zu der Erzählung geworden? Wie dem auch sein mag, interessant ist der Bericht deswegen, weil er beweist, daß auch noch im 14. Jahrhundert der Gedanke der alten „Stein-Achiropoiiten" fortdauert und auch der Gestalt des großen Franziskus, wie seinem Herrn und Vorbild, eine solche zugewiesen wurde. Ein gelegentlicher Besuch des Berges und Klosters Alverna, von dessen Erreichung uns jüngst widriges Wetter und noch hoher Schnee abhielt, soll uns vielleicht noch Gelegenheit geben, an Ort und Stelle nach der Sache zu sehen.

## Verschiedene Pforten.

Von Pfarrer Reiter.

(Schluß.)

Wir haben schon einmal hervorgehoben („Archiv" Jahrgang 1901 Nr. 10), daß wir

Digitized by Google

an der Kirche zu Alpirsbach und vielleicht auch an der Liebfrauenkirche zu Horb eine porta clausa haben. Inzwischen wurden wir darauf aufmerksam gemacht, daß die Kirche in Kiebingen bei Rottenburg ebenfalls eine porta clausa aufweise. Diese Mitteilung war uns sehr willkommen und wollte uns umsomehr einleuchten, als die Kirche zu Kiebingen eine Marienkirche ist. Man sagt, daß die Wahl des Kirchenpatrons auf das Kirchengebäude, seine Grundform, seine Architektur und namentlich sein Schmuckwerk mannigfachen Einfluß ausgeübt hat. So seien z. B. Kirchen, welche ursprünglich schon der seligsten Jungfrau zu Ehren errichtet worden sind, in zarteren und zierlicheren Formen gehalten als andere. Mithin wäre die Möglichkeit gegeben, daß man auch in Kiebingen schon mit Rücksicht auf den Titel der Kirche in jener Zeit, in welcher man sich noch gut an die zweifache Bedeutung der porta clausa erinnern konnte, wirklich jene porta clausa angebracht hat, um einerseits auf das verschlossene Paradies, andererseits auf die seligste Jungfrau Maria hinzuweisen. So dachten wir, bis uns auf eine Anfrage beim Pfarramte Kiebingen die Nachricht wurde, daß die fragliche Türe auf der Südseite aus rein praktischen Gründen zugemauert worden sei. — Wird am Ende eine andere diesbezügliche Vermutung ein ähnliches Schicksal erfahren?

Wir haben neulich die wundervolle Marienkirche in Reutlingen besichtigt und auf der inneren Chorwand der Nordseite so etwas wie eine Andeutung von einem ehemaligen Portal wahrnehmen wollen. Was sagt die Baugeschichte? Weiß sie zu melden, daß dort oben einmal eine Galerie, ein Chörchen oder so etwas gewesen ist? Wenn die Baugeschichte uns solche Meldung macht, dann nehmen wir dieselbe mit Befriedigung entgegen; sollte sie uns aber nichts zu sagen wissen, dann fühlen wir uns wieder versucht, anzunehmen, es möchte aus der gedachten Höhe ein Stück Symbolik herniederschauen.

„An der Südseite der Kirche zu Deiningen, Landkapitel Donauwörth, beim Zusammenschluß von Chor und Langhaus scheint eine nun abgebrochene Kapelle herausgetreten zu sein; man soll sie die goldene Pforte genannt haben" (Steichele, Bistum Augsburg). Welche Bewandtnis hat es mit dieser Kapelle oder dieser goldenen Pforte? Wir haben schon selber Kirchen beobachtet, bei denen Kapellen oder Sakristeien abgetragen waren, z. B. in Oberifflingen, OA. Freudenstadt, allein solange uns bei Deiningen keine Urkunde meldet, daß dort einmal wirklich eine Kapelle herausgetreten und später entfernt worden sei, so lange möchten wir der Vermutung Raum geben, daß es sich daselbst um eine Pforte gehandelt habe, diese Pforte wird aber wohl kaum eine sogenannte goldene Pforte gewesen sein; eine solche hätte besonderen Schmuck getragen und wäre überhaupt nicht leicht ganz zugemauert worden, wir möchten deshalb glauben, daß die fragliche Porte vorerst für unsere Zwecke in Anspruch genommen und als porta clausa angesehen werden könnte.

Die Beschreibung der Stadt Straßburg und des Münsters daselbst von Professor Dr. Julius Euting berichtet S. 60, daß neben der Sakristei (früher Laurentiuskapelle) sich ein merkwürdiges vermauertes Portal befinde und fragt, ob hier wohl früher ein Eingang zum ehemaligen Bruderhof gewesen. Wir sind geneigt, dieser Frage eine andere gegenüberzustellen, nämlich die: Ist dieses herrliche romanische Portal an der Ostwand des nördlichen Querschiffes, vor welchem heute der Taufstein steht, nicht als porta clausa zu betrachten?

Vor nahezu zwei Jahren machten wir einmal von Wangen im Elsaß einen Ausflug nach Maursmünster, um die dortige große gotische Kirche mit ihren romanischen Ueberresten zu besichtigen. Auf der Fahrt dorthin trafen wir einen Herrn Abbé, welchen wir alsbald über die Denkwürdigkeiten der Kirche zu Maursmünster befragten. Der freundliche Herr machte uns auf einige Sachen aufmerksam und nannte dann auch eine rätselhafte zugemauerte Türe, über deren Zweck man sich noch nicht im klaren sei. Wir fanden diese Türe auf der Nordseite und glaubten nicht anders, als daß wir hier wohl wieder eine porta clausa beobachtet haben.

Wir standen auch schon vor dem Münster in Colmar, welches dermalen einer gründ-

Digitized by Google

lichen Restauration unterzogen wird. Auf der Nordseite des Münsters sieht man eine zugemauerte Doppeltüre, welche einige Rätsel aufgibt. Vielleicht hat sie früher den Verkehr vermittelt zwischen den Stiftsherren und der Stiftsmühle, welche sich ehedem in unmittelbarer Nähe befand, vielleicht hat sie einem anderen praktischen Zwecke gedient (Vortaufe?); vielleicht berechtigt sie aber auch zu der Frage, ob wir hier nicht eine porta clausa vor uns haben.[1])

Dem Führer durch Schlettstadt von Joseph Gény vom Jahre 1903 entnehmen wir die Notiz, daß an der Nordseite der prächtigen St. Georgskirche eine einfache romanische, jetzt zugemauerte Türe zu sehen sei, an welcher nach der Sage früher der Henker dem Gottesdienste beiwohnte. Man kann fragen, ob etwa in der Lokalgeschichte von Schlettstadt irgend einmal eine Begebenheit gespielt habe, welche zu der Sage Anlaß gegeben. Oder ist etwa die Sage als Nebensache und die zugemauerte Türe als Hauptsache zu betrachten, so daß man bei der zugemauerten Türe eine porta clausa vermuten dürfte? Oder war auf der Nordseite früher einmal eine porta rubra angebracht, bei welcher Gericht gehalten wurde, so daß der Gedanke an Gericht und Verurteilung den Nährboden für die Sage vom Henker abgegeben hätte?

Auf letztere Annahme dürfte einiges Licht geworfen werden durch ein paar Stellen aus der Studie des Jesuiten St. Beissel über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten.

Die alte Vorhalle (Porticus, Paradisus), lesen wir dort S. 62, diente früher als Begräbnisstätte. Sie war aber auch die Gerichtshalle des Stiftes für alle Streitigkeiten, die unter dessen Untergebenen aus dem Laienstande zu schlichten waren. Darum war die Türe, welche aus dieser Vorhalle in die Kirche führte, rot angestrichen, indem ja rot bei den Deutschen die Farbe des Blutbannes und später überhaupt die des Gerichtes war. Die Türe, welche aus dem Umgange in die Kirche führte, war im Gegensatz zu dieser roten Türe vergoldet. Eine Urkunde von 1120 berichtet ausdrücklich, daß einer der Kanoniker als Stellvertreter des Propstes in der Vorhalle zu Gericht saß, ja er verdankte wohl dieser Vorhalle und ihrer roten Gerichtstüre seinen Amtsnamen — Portuarius. Xanten steht hier übrigens nicht allein; denn in fast allen mittelalterlichen Kirchen diente die Vorhalle als Gerichtsstelle, und, wie es scheint, war ihr Tor auch anderswo rot angestrichen. Die Sitte, am Tore Gericht zu halten, findet sich schon in den Büchern des A. T. und besonders im Büchlein Ruth bezeugt, in dem erzählt wird, daß die Aeltesten unter dem Stadttore zu Gericht saßen. (Zu vergleichen auch Seite 255 in den Bildern aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien von Beissel.) In den Nachträgen zu der Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor wird Seite 152 weiter bemerkt: Zu Rom wurde zur Zeit Diokletians im Tellustempel, später am Friedenstempel, Gericht gehalten. Die Trierer Abtei St. Maximin hatte ein aus einem Amtmann, sieben Schöffen und einem Gerichtsschreiber bestehendes Gericht, das Gericht zur roten Türe genannt wurde. (Andere Beispiele bei Otte, Kunst-Archäologie, 5. Aufl. I. S. 83, 85 und 113.) Wir stellen also das Vorhandensein der porte rubra fest und erheben die Frage: Gibt es nicht auch in unserem Lande Kirchen, bei denen Gericht gehalten wurde und bei denen man früher wenigstens eine rote Türe kannte?

Wir kennen mehrere Tore, welche nach Heiligen benannt sind, so das Fidelis- und Christophstor zu Ueberlingen, das Tor des hl. Georg, des hl. Wendelin, des hl. Franziskus und des hl. Johannes zu Villingen, in welch letzterer Stadt, wie es scheint, die Nähe der betreffenden Kirchen den Namen geschöpft hat. Eberhard im Barte soll in Stuttgart zwölf Tore gebaut und ihnen die Namen der zwölf Apostel gegeben haben. — Aber wichtiger als diese Benennungen an Profanbauten sind uns die an kirchlichen Gebäuden, so namentlich die porta Petri und die porta oder janua Pauli.

In den alten Apsismosaiken mancher

[1]) Und die eigenartige Nische oben an der Ostwand des südlichen Schiffes der Stiftskirche zu Tübingen? Und das zugemauerte Portal in der Ostwand des südlichen Querschiffes der Klosterkirche zu Ebrach?

Digitized by Google

Kirchen sieht man bisweilen die Städte Jerusalem und Bethlehem angedeutet, aus welchen Lämmer kommen, öfters zwölf an der Zahl, so z. B. in der Apsismosaik in St. Cosma e Damiano zu Rom. Rechts vom Beschauer ist Bethlehem und links Jerusalem, und es soll nach gewöhnlicher Annahme Jerusalem an die Judenchristen und Bethlehem uns an die aus der Heidenwelt Erwählten erinnern, Bethlehem und Jerusalem erscheinen mithin als Bilder des Heidentums und Judentums. Sofern nun über diesen Städten oder ihren Toren (Tor bisweilen für die ganze Stadt) Petrus und Paulus angebracht sind, wird man hier auch von einer porta Petri und einer porta Pauli reden können, wobei freilich eine eigenartige Schwierigkeit obwaltet. Man möchte nämlich das Stadtbild von Bethlehem bei Paulus, und das von Jerusalem bei Petrus suchen, weil ja der Herr sich zuerst in Bethlehem den Heiden offenbarte und das Heidentum älter ist als das auserwählte Volk Gottes und seine Hauptstadt, und doch ist wie in der genannten Kirche, so auch in Maria Maggiore, St. Lorenzo in Rom und St. Vitale in Ravenna die Stadt Bethlehem dem ersten der Apostel eingeräumt, Jerusalem aber links beim hl. Paulus dargestellt. So wie sich die Sache dem Auge präsentiert, wird man in Bethlehem von einer porta Petri und bei Jerusalem von einer porta Pauli reden können, während dem Sinne nach die porta Petri die Judenchristen, und die porta Pauli die Heidenchristen bezeichnen sollte. Andeutungen dieser Porta sollen sich in Maulbronn finden, nur daß die Bilder der hl. Apostel fehlen; wir selbst haben auch schon an die jetzt protestantische Kirche von Jung St. Peter in Straßburg gedacht, wo auf der Evangelienseite eine eigenartige Nische ist; ob auch auf der Epistelseite eine solche wahrgenommen werden kann, ist uns nicht mehr erinnerlich. Die Tore von Bethlehem und Jerusalem waren regelmäßig von Türmen flankiert, und diese Türme spielten auch später noch eine Rolle in den sogenannten Osttürmen. Der Turm von Bethlehem, welcher auch turris gregis genannt wird, ist auf der Epistelseite, der Torturm von Jerusalem auf der Evangelienseite. Dürfen wir vielleicht die Osttürme der Marienkirche zu Reutlingen auch als solche Türme von Bethlehem und Jerusalem ansehen? Wir sind indessen mit unseren Ausführungen noch nicht fertig.

In Salem ist im gotischen Türsturz das Wappen Christi mit Marterwerkzeugen dargestellt, unter welchem man die Worte liest: „Quos recipit sacra porta Petri — quos janua Pauli — grata tibi fundant vota precesque Deus, quando quidem non juvat ista Petri." Was soll diese porta Petri und janua Pauli? Gewiß soll damit nicht auf ein Petrinisches oder Paulinisches Christentum hingewiesen werden, vielmehr muß es sich um eine andere Bedeutung handeln. Petrus und Paulus gelten als Eingangstüren zum Reiche Gottes hier und drüben, weshalb sie auch gerne an Portalen, Tabernakeln und Monstranzen angebracht erscheinen, allein wenn wir auf Berufung der Apostel achten, so zeigt sich ein gewisser Unterschied, so daß dieselbe im einen Fall mehr als gewöhnlich, im anderen Fall als außergewöhnlich bezeichnet werden kann. Die porta, Tor, Zugang, ist der ordentliche Zutritt in die Gemeinschaft mit Gott in der Kirche, die janua Pauli die außerordentliche Zulassung in die Verbindung mit Gott, wie solche durch eine Vision dem hl. Paulus auf dem Wege nach Damaskus gewährt wurde. Diese Auffassung hat sich Mone angeeignet, welcher weiter ausführt, daß janua nur ein enges Loch zum Hineinkommen oder Hineinschlüpfen bedeute, wie ja faktisch auch die janua Pauli in Salem ganz klein sei. Wenn sich diese janua in der Nähe vom Gottesacker befindet, so wolle damit noch weiter gesagt sein, daß die Furcht vor dem Tode manchen noch in die Kirche hineintreibe. Dürfte man die Richtigkeit dieser Auslegung annehmen, dann würde es sich wohl der Mühe lohnen, Umfrage zu halten, ob nicht dieses oder jenes rätselhafte Pförtchen am Ende anders zu erklären sei, als man es bisher erklärt hat. Freilich kann man auch hier Fehlgriffe machen und manches heuraeca später als unbegründet dartun müssen, allein was mag's verschlagen, wenn auf diese Weise der Forschung ein guter Dienst geleistet wird?

Digitized by Google

In der frühesten Zeit hatten die Kirchen meistens drei Tore, von welchen das mittlere für die Priester, das südliche für die Männer, und das nördliche für die Frauen bestimmt war. Die Dreiteilung beruhte also auf praktischen Gründen; daß dieselbe auch an die hl. Dreifaltigkeit erinnern und den Glauben an sie aussprechen sollte, betrachten wir als ausgemacht. — An den großen Domen des Mittelalters wurden öfters fünf (fünf Hallen zu Bethesda, fünf Pforten zu St. Peter in Rom; fünf Pforten auch an der neuen Mariä Empfängniskirche zu Linz) oder sieben Eingänge angebracht. Die Siebenzahl (sieben Tore Thebens in Böotien) weist hin auf die sieben hl. Sakramente, welche den Eingang in das Reich Gottes bilden, das symbolisch im Kirchengebäude dargestellt ist. Die Verteilung ist bei der Siebenzahl in der Weise vollzogen, daß auf der Westseite drei, auf der Langseite je zwei Pforten erscheinen; auch der Fall kommt vor, daß man auf der Westseite ein Portal, auf den Langseiten dagegen je drei Portale erblickt, z. B. beim Münster in Freiburg, auch bei der alten Basilika in Speyer soll es so gewesen sein. In beiden Fällen ist es aber schwer, eine Regel zu finden, nach welcher je die einzelnen Pforten benannt worden wären. Wir kennen das Schema:

Hauptfassade von Norden nach Süden: Taufpforte (Vater), Sakramentspforte (Sohn), Firmungspforte (hl. Geist); Nordseite von Westen nach Osten: Letzte Oelung, Priesterweihe; Südseite von Westen nach Osten: Buße und Ehe. Nach einem anderen Schema würde sich die Benennung folgendermaßen gestalten: Westen: Sakramentstüre; Nordseite von Westen nach Osten: Firmung, Priesterweihe, Oelung; Südseite von Westen nach Osten: Taufe, Buße, Ehe. Bei beiden Schematen erscheint die Ehetüre auf der Südseite des Langhauses zunächst am Chor oder Querschiff. Damit würde gut übereinstimmen die Tatsache, daß die entsprechenden Türen am Ulmer Münster und an der Marienkirche in Reutlingen Brauttüren genannt werden, während freilich bei der Stiftskirche in Herrenberg, bei der Heiligkreuzkirche in Gmünd und der Sebalduskirche in Nürnberg die Brauttüre sich auf der Nordseite befinden soll. Weiter ist hervorzuheben, daß die Bezeichnung Braut- oder Ehetüre noch eine andere Deutung zuläßt, nämlich die, daß sie einen Hinweis enthalten soll auf die daselbst angebrachten typologischen Figuren des Alten und Neuen Ehebundes, welchen der Herr mit seinem Volke geschlossen. Zu vergleichen die Symbolik des Kirchengebäudes von Sauer, Seite 364/65 — Brautzeugen.

Der Name Ehetüre begegnet uns noch bei dem Münster zu Ueberlingen und dem zu Villingen; Ehekapelle hieß ehedem die jetzige Dreifaltigkeitskapelle bei Daugendorf OA. Riedlingen.

Von dem wirklichen Kirchengebäude zuletzt noch zu einer Darstellung der Kirche im Bilde, welche mir im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg finden. Die Kirche erscheint daselbst als thronende Königin, neben und unter ihr die Repräsentanten der verschiedenen Stände. In den vier Medaillons die großen Propheten mit den Symbolen der Evangelisten. Auf dem Dache streiten Engel und böse Geister gegen einander. In den offenen Türen der Türme stehen rechts von der Kirche Isaias und links David. — Im Hinblick auf diese Darstellung könnte man wohl auch von einer Pforte des Propheten Isaias und von einer Pforte des Königs David reden. Bei Isaias sind die Worte angeschrieben . . . lavamini mundi estote — Is. 1. 16, und bei David . . . introite portas ejus in confessione — Psalm 99, 4. Wer in das Haus der Kirche eintreten und an ihren Gnaden teilnehmen will, muß erst das Bad der Wiedergeburt empfangen (Nordseite); ist er auf diese Weise gewaschen und rein geworden, dann mag er in Fröhlichkeit durch der Kirche Tore schreiten.

Und nun das Ergebnis unserer Ausführungen über die verschiedenen Pforten?

Wir sind an manchen Toren vorübergegangen, ohne sie zu betrachten (Stadttore — z. B. in Rom), andere, die wir betrachtet haben, konnten wir nicht öffnen, weil uns der rechte Schlüssel fehlte, allein wir glauben doch, einige Pforten aufgeschlossen und dadurch einen tieferen Einblick in die Symbolik eröffnet zu haben. Nimmt man noch hinzu, daß die Apostel

Digitized by Google

zumal Pforten genannt werden (Commune Apostolorum II Nocturn; „Diligit Dominus portas Sion super omnia tabernacula Jacob" — Psalm 86, 2), und daß Christus selbst als der Eingang in das Reich Gottes angesehen werden will, so mag bei den Fragen nach der Bedeutung und Benennung der Tore eine Fülle von Gedanken und Ideen aufblitzen. — Bezüglich der seligsten Jungfrau Maria noch einige besondere Sätze! Maria kann als porta, als porta felix, porta vitae (Anklang an Herrenalb), porta coeli, porta orientalis, porta Ezechielis, porta speciosa, sacra, sancta, regia, argentea, aurea (soll öfters auf Maria zu beziehen sein), porta gratiae und porta Adami bezeichnet werden, ja man kann mit dichterischer Freiheit alle oben aufgeführten Namen auf sie anwenden. Tatsache ist, daß das turmfreudige Mittelalter in manchen Toren und Türmen ein Bild der geblümeten Maid und zarten Gottesmutter, der hohen und mächtigen Königin und Kaiserin erblickt hat. Uns will z. B. auch der Umstand bedeutungsvoll vorkommen, daß auf den Darstellungen der Geburt Christi dann und wann das Tormotiv erscheint. So erinnern wir uns an ein Gewälde von Grünewald auf dem Isenheimer Altar in Colmar, wo Maria mit ihrem Kinde vor einer spätgotischen Pforte sitzt, durch welche sich im Gefunkel goldenen Lichtes eine heitere und anmutige Schar musizierender Engelchen drängt, um dem göttlichen Kinde ihre innigste Verehrung vor die Füße zu legen. — Wenn es sich erwahren würde, daß Maria porta nigra genannt worden ist (Katholik, September 1876), so ließe sich auch mit dieser Benennung ein guter Sinn verbinden. Maria ist eine Pforte, sie ist aber auch schwarz und schön (Antiphon) und könnte auf diese Weise den Namen porta nigra bekommen haben. Möglich ist aber auch, daß derjenige, welcher Maria diesen Namen geschöpft, an irgend ein schwarzes, oder stark befestigtes Tor (porta nigra zu Trier) gedacht und im Bestreben, Maria mit einem neuen Titel zu ehren, sie als porta nigra gepriesen hat, welche ähnliche Gedanken nahelegen sollte wie der „Turm Davids". Wir schließen mit „der Notiz, daß die Unbefleckte Empfängnis Mariä, die Morgenröte der Menschwerdung und der Anfang des eigentlichen Erlösungswerkes (Alpha), v. Beissel (die Verehrung Unserer Lieben Frau) als die goldene Pforte zwischen dem Alten und Neuen Bunde bezeichnet wird.

---

## Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Fortsetzung.)

Die Siegel der Bischöfe von Minden bestätigen unsere bisherigen Angaben; sie bringen wiederholt in verschiedener Form das Rationale zur Anschauung. Zuerst erscheint es in seiner gewöhnlichen Gestalt, nämlich als Schulterband mit kurzem Behang auf der Brust und (auf den Schultern?) bei Bischof Siegewards vom Jahre 1124. Wenngleich das Siegel sehr gelitten, so ist das Rationale doch noch sichtbar. Ferner sieht man es wohl auf den Siegeln bei den Bischöfen Johann (1242), Widekind I. (1257), Otto I. (1268)[1]. Außerdem erscheint es auch auf einigen ältern Monumenten, auf welche ich anderswo zurückzukommen gedenke, es sind zwei Darstellungen des Bischofs Siegebert, der von 1022 bis 1036 die Mindener Kirche regierte. (Vergl. „Zeitschrift f. westfäl. Geschichte u. Altertumskunde", LXI, 1 ff.)

4. Um dieselbe Zeit wie bei Siegewards von Minden finden wir es in der Kirche von Paderborn. Bischof Bernhard I. begleitete 1133 Kaiser Lothar II. auf der Reise nach Rom und erhielt bei dieser Gelegenheit das Privileg des Rationale für sich und seine Nachfolger. Nach der päpstlichen Bulle durfte es nur getragen werden an folgenden Tagen: Gründonnerstag, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Weihnachten, Epiphanie, ferner an allen Festen der Muttergottes, am Feste des Johannes Bapt., Peter und Paul, Allerheiligen, Biborius, bei der Konsekration der Kirchen und der Ordination der Kleriker und Kirchweih.[2])

Die Form hat es hier, wie auch anderswo, häufig geändert. Obwohl es stets in Gebrauch blieb, haben sich doch verhältnismäßig wenig Abbildungen erhalten. Am besten geben uns die Siegel Aufschluß. Auf diesen erscheint es in vier verschiedenen Formen. Zum erstenmal tritt es uns entgegen auf dem Siegel des Bischofs Evergis v. J. 1175; es hat fast die Gestalt des Palliums (V). Der vordere Behang reicht bis über den Saum der Kasel hinab; anscheinend ist es mit Perlen oder Stickerei reich verziert.[3]) Als

---

[1]) Abb. Westfälisches Siegelbuch Taf. 54 2. 3. 6, 13 5.

[2]) Wortlaut der Bulle bei Schatten, Annal. Paderborn. ad an. 1133 (ed. 1693) p. 732. Vergl. außerdem Finke, Westfälisches Urkundenbuch, Nr. 42. Pfluck-Hartung bezeichnet sie als Mittelbulle, Histor.-Jahrb. V, 545.

[3]) In Palliumform tragen das Rationale vielleicht auch die zwei Bischofsstatuen am Südportale

Digitized by Google

Schulterband mit kürzerem Pendant erscheint es sehr deutlich bei Bischof Wilbrand v. J. 1227. Es ist mit vier kreisrunden, wahrscheinlich metallischen Verzierungen geschmückt, von denen eine an der Verbindungsstelle des Schulterbandes und des Behanges, eine am Ende des Behanges und zwei auf den Achseln sich befinden. Wie bei dem Pallium in dieser Zeit, so liegt auch hier das Schulterband nicht auf den Schultern, sondern auf dem Oberarm. Endlich sehen wir es noch auf dem Siegel des Bischofs Bernhard IV. v. J. 1236.[1])

Der Uebergang in die Form des Schulterkragens dürfte sich gegen Ende des Mittelalters vollzogen haben.

Die Bischöfe von Paderborn haben auf ihr uraltes Privileg niemals verzichtet.[2]) Bischof Ferdinand von Fürstenberg ließ es sich 1666 durch Papst Alexander VII. bestätigen.[3]) Der Papst fügte noch folgende Tage hinzu, an denen das Rationale gebraucht werden durfte: Fronleichnam, Circumcisio Christi, Kreuzerfindung und Kreuzerhöhung.

In Norddeutschland sehen wir es ferner in der Form des Palliums auf einigen bischöflichen Siegeln anderer Diözesen, nämlich bei Otto I. († 1213) und Ludolf († 1227) von Münster, vielleicht auch bei Bischof Wilhelm († 1259), sodann bei Bischof Engelbert I. von Osnabrück († 1225); solange indes nicht literarische Zeugnisse hinzukommen, bleibt mir der Gebrauch des Rationale in den Diözesen Münster[4]) und Osnabrück zweifelhaft; denn das Rationale in Form des Palliums scheint doch nur ganz vereinzelt vorgekommen zu sein und wenn nicht vorher oder nachher andere Formen hinzutreten, dann dürften solche Siegel, wie die genannten, allein wohl nicht ausreichen, um die Existenz des Rationale in einer Diözese zu beweisen. P. Braun erklärt dieses Auftreten des Palliums wohl nicht mit Unrecht durch die Anfertigung mancher Siegel durch auswärtige Meister oder nach auswärtigen Vorlagen.[5]) — Rohault de Fleury glaubt es außerdem auf einer Grabplatte des Papstes Bodo (1409—1413) von Barsinghausen und auf einem Siegel des Bischofs Bernhard von Hildesheim zu sehen;[6]) wohl mit Unrecht. Was speziell die Grabplatte Bodos anbetrifft, so wurde sie anscheinend nach einer 200 Jahre älteren Vorlage angefertigt, in dem Ornamente der Kasel vermag ich indes das Rationale nicht mit Sicherheit festzustellen, es ist nur eine im 12. und 13. Jahrhundert so häufig vorkommende Verzierung des Meßgewandes.[1])

Unzweifelhaft tritt es uns aber zu wiederholtenmalen auf den Denkmälern der Erzdiözese Köln entgegen. In sehr charakteristischer Form tritt es zunächst entgegen auf dem Heribertschrein in Deutz, dem Meisterwerk der Emailkunst, das die neueste Forschung dem Godefroid aus Huy zugeschrieben hat und das in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wohl in Köln selbst oder in Deutz entstanden ist. Auf dem Satteldache des Schreines ist das Leben des heiligen Erzbischofs in zwölf Medaillons veranschaulicht. Das sechste Medaillon zeigt das Examen, dem sich Heribert vor der Bischofsweihe unterziehen mußte. Einer der examinierenden Bischöfe trägt ein schönes Rationale; es hat die Form eines breiten Schulterbandes mit drei rechteckigen Behängen.[2]) Ferner trägt es ein Bischof auf einem Wandgemälde der Krypta von Maria im Kapitol zu Köln, aus derselben Zeit. Die Form ist unbedeutend verändert. Die Pendants auf den Schultern sind etwas länger und schmaler geworden.[3]) Ungefähr gleichzeitig tritt es uns auf den Wandgemälden der romanischen Kirche zu Schwarz-Rheindorf entgegen.[4]) — Interessant ist auch eine Leinenstickerei aus der Zeit um 1200, welche unsere Insignie zur Anschauung bringt, umsomehr, da sie das stoffliche und metallische Rationale vereint darstellt. Es ist eine Arbeit aus dem Kloster Altenberg an der Lahn, jetzt im Besitz des Fürsten von Solms-Braunfels. Das (3,81 × 1,59 Meter große) Tuch ist mit ornamentalen und figürlichen Darstellungen ganz bedeckt. Das Zentrum wird von der Kreuzigung Christi eingenommen, umgeben von den Evangelisten-Symbolen; auf der rechten und linken Seite sieht man sechs Heilige, darunter die Bischöfe Erasmus, Augustinus, Nikolaus, sie tragen auf der Kasel „das Rationale in Gestalt eines über die Schultern gelegten breiten Bandes mit viereckigem Brustschild".[5])

Wenden wir uns von Norddeutschland dem Süden zu, so finden wir den Gebrauch des Ratio-

---

des Domes. Abbildung Ludorff, Kreis Paderborn. Taf. 33.

[1]) Abbild. der Siegel in: Die westfälischen Siegel des Mittelalters (Münster 1885).

[2]) Der Mangel an Abbildungen wie auch die Erneuerung des Privilegs lassen vermuten, daß die Bischöfe zeitweise das Rationale beiseite gelegt haben.

[3]) Schatten, l. c. p. 734.

[4]) Für den Gebrauch in Münster spricht allerdings sehr ein Siegel im Ludgeristift (Münster) v. J. 1279. Siegel. Taf. 107[1]. Zu vergleichen wäre auch eine Grabplatte des Bischofs Hermann (1203) in Marienfeld. Abbild. Nordhoff, Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Warendorf (1886) S. 144.

[5]) Zeitschrift für christliche Kunst, a. a. O. S. 112[85].

[6]) Rohault de Fleury, La Messe, VIII, 70.

[1]) Abb. Mitoff, Kunstdenkmäler und Altertümer aus Hannover I (1871), Taf. VI. S. 9. — Eine Art Schulterband der Kasel zeigt z. B. auch die schöne Grabplatte des Bischofs Otto von Hildesheim († 1279). Abbild. Bertram, Die Bischöfe von Hildesheim (1896) S. 76. Verfasser erklärt die Verzierung mit Recht als eine „breite um Brust und Schulter laufende Kasel, an welcher Zierat von Steinen und Plättchen angedeutet sind".

[2]) Abbild. Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler. Taf. 43.

[3]) Farb. Aufnahme in dem Kunstdenkmäler-Archiv der Rheinprovinz Nr. 552.

[4]) Abbild. Aus'm Weerth, Wandmalereien. Taf. 25.

[5]) Vergl. Aldenkirchen in: Bonner Jahrbücher 79 (1885) S. 256. Taf. VI.

Digitized by Google

nale sicher bezeugt in Bamberg, Würzburg, Regensburg und Eichstätt.

5. Von Bambergs Bischöfen empfingen Hartwig I. im Jahre 1053 von Papst Leo IX. und später Egilbert von Innocenz II. das Privileg des Palliums, jeder indes nur für seine Person; auf den Grabdenkmälern tritt es wiederholt entgegen. Sie bedienten sich aber auch des Rationale. Bamberg darf sich sogar des ältesten Rationale rühmen, das aus dem Mittelalter auf uns gekommen ist. Daß es fleißig benutzt wurde, zeigen die in den Kustodierechnungen wiederholt angemerkten Reparaturen des Schultergewandes; der letztere derartige Vermerk stammt aus dem Jahre 1626; da das erhaltene Rationale aus den Tagen Kaiser Heinrichs II. zu stammen scheint, so ist der Gebrauch unserer Insignie in Bamberg durch volle sechs Jahrhunderte bezeugt.

6. Auch die Würzburger Bischöfe haben das Rationale durch ein halbes Jahrtausend an festlichen Tagen getragen. Zuerst erscheint es auf einem Siegel des Bischofs Heinrich I. von Rothenburg (995—1018) und zwar als breites Schulterband mit breitem Pendant.[1]) Das Siegel, an einer offenbar falschen Urkunde befestigt, ist jedoch ebenfalls eine Fälschung; schon das Pektoralkreuz, womit der Bischof geschmückt ist, verrät die Fälschung, denn zur Zeit Heinrichs I. trugen die Bischöfe noch kein Pektoralkreuz. Das älteste Würzburger Bischofssiegel mit einem Rationale ist wohl dasjenige Einhards, Grafen von Rothenburg (1088—1104), aus dem Jahre 1098; es hat die Form eines breiten Schulterbandes mit Brustbehang; auffallend sind zwei runde Ansätze auf der Brust, die fast Frauenbrüsten gleichen. Auch auf manchen anderen Siegeln sehen wir es. Bei Bischof Emmerich von Limingen (1125—1146) erscheint es als Medaillon (Heffner Nr. 18), bei Gebhard von Henneberg (1150—1154) als Schulterband mit vorderem Behang bis an den Rand der Kasel (H. 24), bei Herold von Höchstein (1165—1172) als Schulterband mit kurzen gezackten Ansätzen auf Brust und Schultern (H. 29), bei Iring von Reinstein (1254—1266) wieder als Schulterband mit drei gefransten Pendants auf der Brust und medaillonartigen Verzierungen auf Brust und Schultern; letztere Verzierung tritt schon auf bei Hermann I. von Loddeburg († 1254). Das mittlere Medaillon zeigt das Lamm Gottes. Auf den Siegeln trägt es zuletzt Bischof Johann II. von Brunn († 1440) in Form des Palliums mit vier runden Schilden; in ähnlicher Form erscheint es später nochmals auf dem Siegel des Vikariats v. J. 1579. Bemerkenswert ist die Erscheinung, daß derselbe Bischof teils mit, teils ohne Rationale dargestellt ist. Auf den 127 von Heffner besprochenen Bischofs- bezw. Vikariatssiegeln sieht man es ungefähr dreißigmal. Im allgemeinen herrscht, wie später auch auf den Grabdenkmälern, die Form des Schulterbandes mit Brustpendant vor; jedoch läßt sich wie auch in anderen Kirchen ein fortwährender Wechsel beobachten, der in Würzburg aber nicht so stark ist, wie z. B. in Eichstätt oder Toul. Die Grabdenkmäler zeigen unsere Insignie zuerst bei Mangold von Aschhausen († 1303) und zuletzt bei Julius Echter († 1617); es ist eine stattliche Reihe von Monumenten, auf welchen dem Besucher des Domes sofort die mit Namen verzierten Rationalien in die Augen fallen.

7. Eichstätt hat das Rationale nach der Tradition seit den Tagen des hl. Willibald, sicher aber seit dem 12. Jahrhundert bis auf heute bewahrt. Auf Siegeln, Grabmälern, Miniaturen hat Eichstätter Kunst die Bischöfe wiederholt mit dieser Insignie dargestellt. Das Pontifikale Gundekars liefert eine köstliche Reihe solcher Darstellungen, wie sie wohl keine andere Kirche aufweisen kann. Es war bereits oben davon kurz die Rede. Wegen seiner Bedeutung für die Geschichte des Rationale möge hier noch einiges nachgeholt werden. Diese Miniaturen zeigen folgende Formen: gegen Ende des 12. Jahrhunderts ist es ein Schulterband mit Behang, der bis unter die Brust herabgeht, im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts ein schmaler Schulterkragen (bei Bischof Friedrich, 1226[1]), im dritten Viertel desselben Jahrhunderts wieder Schulterband mit drei Behängen, auf Schultern und Brust, zuletzt trägt es in dieser Form (auf Bild 9) Hildebrand von Möhren († 1279); im Anfang des 14. Jahrhunderts kehrt nochmals die ursprüngliche Form zurück; Bischof Konrad von Pfeffenhausen († 1305) trägt ein Rationale, das aus einem Schulterband mit langem Brustbehang besteht. Es weicht von der ältesten Form insofern ab, als der Behang gradlinig abschließt und mit kleinen Glöckchen verziert ist; außerdem ist es mit Kreuzen und Perlen ausgestattet.[1])

Es ist das erste und letztemal, daß uns diese Form im 14. Jahrhundert begegnet. Bereits der Nachfolger Konrads, Bischof Johann von Dirbheim, trägt ein Rationale, das sich der zweitältesten Form nähert; es ist ein schmales Schulterband mit zwei kurzen Brustbehängen; die Verbindungsstelle ist mit einem runden Schild bedeckt. Diese Form wurde seitdem mit mehr oder minder größeren Abänderungen beibehalten. So fehlen auf der Darstellung Marquards I. von Hageln († 1324) die Schilde, die Behänge sind etwas breiter und länger. Seine nächsten Nachfolger tragen das Rationale nicht, erst bei Friedrich II. von Oettingen († 1415) erscheint es wieder. Am schönsten tritt es uns auf dem letzten und besten Bilde des Pontifikale entgegen: Gabriel v. Eyb weiht Veit Truchseß von Pommersfelden zum Bischof von Bamberg 1501; hier ist es bereits eine Art Schulterkragen mit zwei breiten, kurzen Behängen und runden Schilden auf den Achseln.[2]) Doch mit diesem Bilde sind wir bereits in eine Zeit gelangt, wo wir die Gestalt des Rationale in Eichstätt nicht mehr an Miniaturen zu studieren brauchen, wir können die Originale selbst sehen.

[1]) Abbild. der Siegel siehe bei Heffner, Fränkisch-Würzburg. Siegel in: Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg XXI. 3. Würzburg 1872. Mit 17 Taf. Vergl. ferner Himmelstein, Würzburg 1856, mit Abbild. der Bischofsdenkmäler.

[1]) Diese kostbaren Miniaturen wurden zum erstenmal publiziert in dem Buche „Eichstätts Kunst".

[2]) Farbige Abbild. in Eichstätter Kunst (Pontific. Gundec. Bild 26).

Digitized by Google

Es mögen hier noch einige ältere Darstellungen des Rationale erwähnt werden. Die älteste Abbildung bietet das älteste Siegel des Domkapitels (jetzt zu München). Der heilige Willibald sitzt auf einem Sessel, in der Rechten hält er den Stab, über der Kasel trägt er das Rationale in Form eines Schulterkragens mit breitem Behang auf der Brust.[1]) Das Siegel stammt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Um 1200 erscheint es auf einer Miniatur, welche den Heiligen und seine Schwester Walburga vorstellt; Willibald trägt über der Kasel ein pallium-ähnliches Ornatstück mit vierpaßförmiger Verzierung auf der Schulter.[2]) Verändert sieht man es auf einem Siegel des Bischofs Hermann von Eichstätt v. J. 1292, nämlich als Schulterband mit kurzem, breiten Brustbehang und mit rundem Brustschild. Drei Pendants hat es auf der Statue des hl. Willibald am Portale des Domes (um 1350). Außerdem kann man es auf den späteren Grabdenkmälern und Statuen der Kirche wiederholt beobachten, wo es die noch heute übliche Form hat. Es ist überhaupt wohl kein Bistum, wo man das Rationale auf den Darstellungen der Bischöfe sonst zur Anschauung brachte, wie gerade Eichstätt. Den Grund hierfür haben wir teilweise in der Tradition zu sehen, welche das Rationale auf den hl. Willibald zurückführte. Wie man ja auch in Toul, wo man den hl. Mansuetus, den Stifter der Touler Kirche, mit dem Rationale bekleidete, dasselbe auf zahlreichen Darstellungen antrifft. — Ganz unbeachtet blieben bisher drei prachtvolle Miniaturen eines 1517 gedruckten Eichstätter Missale (jetzt in der Staatsbibliothek in München), die selbst den Herausgebern von „Eichstätts Kunst" anscheinend nicht bekannt waren. Die drei Bischöfe Wilhelm, Martin und Eberhard tragen ein schönes Rationale; die Miniaturen sind bei weitem besser als viele im Pontifikale Gundekars.

Im Jahre 1745 wurde den Bischöfen von Eichstätt durch eine päpstliche Bulle der Gebrauch des Rationale für alle Zukunft bestätigt. Aus dieser Zeit stammt auch das Rationale, welches noch heute von dem Bischof bei feierlichen Gelegenheiten getragen wird.[3]) Das Brust- und Rückenstück ist ca. 40 Zentimeter lang und 15 Zentimeter breit, die Behänge 12 Zentimeter breit und 30 lang. Vorder- und Rückenteile sind durch zwei rundliche Stücke Zeug zusammengehalten, die als Schilder auf den Achseln liegen. Das ganze Ornatstück erscheint als ein längliches, unten ausgeschnittenes Viereck. Reiche Stickerei bedeckt die einzelnen Teile. Die Vorderseite trägt die Worte: Fides spes charitas; die Rückenseite: veritas disciplina; die beiden vorderen Längsstreifen: iustitia fortitudo; die hintere: temperantia prudentia. Es ist eine fast treue Kopie eines älteren, noch zu besprechenden Exemplars.

8. Regensburgs Bischöfe trugen ebenfalls durch manches Jahrhundert unsere Insignie.[4]) Wann sie es erhielten, ist nicht genau festzustellen; sie besaßen es aber wenigstens seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts. Früher glaubte man das Rationale in Regensburg um ungefähr 100 Jahre früher nachweisen zu können, und zwar in dem berühmten Kodex der Uota von Kirchberg († 1025), Aebtissin von Niedermünster, der jetzt einer der bedeutendsten Schätze der K. Hof- und Staatsbibliothek in München bildet. Eine Miniatur zeigt den hl. Bischof Eberhard, wie er die heilige Messe zelebriert; ihm assistiert ein Diakon (nicht Priester, wie Cahier irrtümlich behauptet). Ueber der Kasel trägt der Bischof ein eigentümliches Ornatstück, das an das Pallium erinnert, aber durch mehrere Streifen umgeformt und durch Inschriften und Kreisscheiben verziert ist.[1]) Cahier und Barbier de Monnault sehen in dem eigentümlichen Ornate ein Rationale, Swarzenski erklärt es neuestens für ein „reiches, goldenes, von breiten Kreisscheiben durchbrochenes Pallium". Indes ist es für Swarzensky doch zweifelhaft, ob wir den reichen Ornat des Bischofs „in allem einzelnen als wirklich zuverlässiges Abbild seiner Zeit und nicht in manchem als Phantasieschöpfung zu betrachten haben". Wer aber mit der geschichtlichen Entwicklung des Palliums bekannt ist, für den kann nicht zweifelhaft sein, daß das dargestellte Ornatstück unmöglich ein Pallium sein kann; es ist tatsächlich nur ein Phantasiestück, eine Verquickung levitischer und christlicher Kultgewänder. — Hier möchte ich aber hinweisen auf einen noch älteren Regensburger Kodex, der aus dem 10. Jahrhundert stammt und aus Sankt Emmeran ebenfalls in die Staatsbibliothek zu München gelangte (Cod. lat. 14273, cim. 91); es ist eine Sammlung philosophischer Schriften. Im ersten Teile (Boethius) steht ein nimbierter Bischof in liturgischer Gewandung; über der Kasel trägt er eine dem Pallium durchaus ähnliche Insignie. Auffallenderweise bildet das Schulterband auf den Achseln einen Kreis.[2]) Erinnert man sich, daß das Rationale bereits frühzeitig auf den Schultern mit runden Schildern verziert

---

[1]) Abbild. in: Eichstätter Kunst, S. 1.

[2]) Publiziert von Schlecht in: Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt (1892) VII, 118.

[3]) Vergl. Thalhofer, Liturgik I (1. Aufl.) 900.

[4]) Vergl. über Rationale zu Regensburg: P. Kleinschmidt, Das Rationale im Domschatze zu Regensburg im: Kirchenschmuck 1904 (Märzheft). Laib und Schwarz, Kirchenschmuck VII (1860), 83. Hugo Graf v. Walderdorff, Regensburg in Vergangenheit und Regensburg (4. Aufl.) 1896, S. 164. Se. Hochgeboren Graf v. Walderdorff war mir durch schriftliche Mitteilung über süddeutsche Siegel mit Rationale in meiner Studie behilflich, wofür ihm auch hier Dank gesagt sei.

[1]) Abbild. bei Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie I pl. III. Kobel, Kunstvolle Miniaturen und Initialen (2. Aufl.) Taf. 12, und jetzt besonders Swarzenski, Regensburger Buchmalerei (Leipzig 1901). Taf. VIII[55]. S. 120.

[2]) Abbild. Swarzenski, a. a. O. Taf. III[9]. S. 56 ff. — Die Miniatur hat stark gelitten, die Farben sind sehr verblaßt. — Kreisförmige Verzierung eines Palliums auf den Achseln zeigt auch ein Martyrologium in Stuttgart um 1200. Daß wir hier aber das Pallium vor uns haben, beweisen die vier Kreuze. Abbild. Hefner-Alteneck, Trachten (2. Aufl.) Taf. 83.

Digitized by Google

wurde, so liegt die Versuchung nahe, hier an die älteste Form des Rationale zu denken. Ich wage zwar nicht, die Abbildung direkt als Rationale anzusprechen, möchte sie hier aber doch nicht unerwähnt lassen; wäre hier das Rationale dargestellt, so würde der Kodex aus St. Emmeran uns die älteste Abbildung des Rationale bieten, die wir bis jetzt haben. Sehen wir von diesen beiden Miniaturen ab, so tritt uns das Rationale in Regensburg zum erstenmal entgegen im Jahre 1105 auf dem Siegel des Bischofs Heinrich, und zwar in Form eines breiten Schulterbandes mit Brustbehang. Auf dem Siegel des Bischofs von Stachowitz vom Jahre 1321 sieht man statt des einen bereits zwei Behänge; ähnlich tritt es uns auf verschiedenen Grabmälern entgegen, nämlich als breites Schulterband oder als Schulterkragen mit zwei breiten Behängen auf Brust (und Rücken). Leider sind die älteren Grabdenkmäler bei der 1834—1838 erfolgten Restauration des Domes zu Grunde gegangen, weshalb es verhältnismäßig spät auf den Monumenten beobachtet werden kann; zuerst bei Heinrich von Alsberg († 1492) im nördlichen Seitenschiffe. Ferner sieht man es auf den Grabdenkmälern der Bischöfe Rupert von der Pfalz († 1507), Pankraz von Sinzenhofen († 1548), Marschall von Pappenheim († 1563), Vitus von Frauenberg († 1567) und David Kölderer von Burgstall († 1579). Die wesentliche Form ist auf allen Denkmälern dieselbe, die Verzierungen sind verschieden, diese Verschiedenheit geht indes auf den Künstler, nicht auf das Original zurück. Außer auf Siegeln und Grabdenkmälern ist in Regensburg besonders das frühe Auftreten des Rationale in den alten Glasgemälden des Domes zu bemerken, die aus dem Ende des 13. und dem Anfange des 14. Jahrhunderts herrühren; auch hier ist die Form nicht konstant geblieben.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Literatur.

**Kunstgeschichte von Dr. Max Schmid, O. Professor der Kunstgeschichte an der Königl. technischen Hochschule zu Aachen, nebst einem kurzen Abriß der Geschichte der Musik und Oper von Dr. Clarece Sherwood, Berlin. 411 Abbildungen im Text. 10 Tafeln in Schwarz- und Farbendruck. Neudamm. Verlag von J. Neumann. Preis 7 M. 50 Pf.**

Diese „Kunstgeschichte" können wir ihrer bildlichen Ausstattung wegen nicht empfehlen. Sie bildet den vierzehnten Band des großen Sammelwerkes „Hausschatz des Wissens" und will eine populäre Darstellung im besten Sinne des Wortes geben; es soll deshalb nicht der wissenschaftliche Apparat, sondern das Bestreben in den Vordergrund treten, die einzelnen Epochen in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang anschaulich zu machen, „es soll vor allem ein Lehrbuch sein", — also doch wohl in erster Linie in die Hände der Jugend kommen. Es ist aber „des Verfassers Absicht nicht so sehr auf Vermehrung des Wissens als auf Belebung der Anschauung und Empfindung gerichtet". Dieser Zweck ist gewiß ein löblicher, aber ihn zu erreichen wären in erster Linie auch gute Abbildungen nötig. Hieran aber fehlt es. Mit Ausnahme einiger Tafeln in Schwarz- und derer in Farbendruck sind fast alle photographischen Reproduktionen rußig und verschwommen, manche von den in den Text gedruckten Abbildungen so mangelhaft, daß man sie kaum vollständig erkennen kann. Wie ganz anders stehen die Abbildungen in „Kuhns Allg. Kunstgeschichte" (Einsiedeln. Benziger) oder in „Dr. Fähs Geschichte der Bildenden Künste" (Freiburg. Herder) auf der Höhe der Zeit! Auch die verschiedenen Venus-Abbildungen tragen in einem Buche für das „große Publikum" nicht zu dessen Empfehlung bei. Das Bild aber auf S. 30 „Im Bildhaueratelier" ist schamlos und berechtigt allein schon, vor der Verbreitung dieser „Kunstgeschichte" namentlich unter der studierenden Jugend zu warnen. R.

**Frauenleben, herausgegeben von Hans v. Zobeltitz. Band 3. Angelika Kauffmann von Ed. Engels. 3 M. Leipzig. Velhagen u. Masing.**

Eine ungemein anziehende und fesselnde Schilderung des reichbewegten Lebensganges der liebenswürdigen Vorarlberger Künstlerin! Einzelne Kapitel, wie z. B. das von der abenteuerlichen unglücklichen Verheiratung lesen sich wie aus einem Roman. Wiewohl es — dem Zweck dieser Monographiensammlung entsprechend — nicht in erster Linie die Künstlerin ist, die uns vor Augen geführt werden soll, so hat doch auch diese Seite ausreichende Berücksichtigung gefunden. Ihren Platz in der Kunstgeschichte weist Engels der Künstlerin ganz richtig nicht unter den Klassizisten an. Angelikas ganzes Wesen und ganze Kunst wurzelte vielmehr in dem heiteren anmutigen Rokoko. Allerdings wurde ihr das für jeden Künstler so traurige Geschick zu teil, sich selbst zu überleben, sie, die einst so Gefeierte, geriet noch bei Lebzeiten bei der Welt in Vergessenheit. In rührender Fürsorge suchten ihre Freunde der Gealterten, aber noch im Alter kindlichen Frau, diese schmerzliche Tatsache zu verbergen. Am 7. November trug man in Rom unter großer allgemeiner Teilnahme die sterbliche Hülle der feinsinnigen Künstlerin zu Grabe, die immer das treuherzig-religiöse, bescheidene Kind ihrer Heimat geblieben war, obwohl es ihr gegönnt gewesen, in Rom mit den größten Geistern ihrer Zeit, einem Göthe, Herder u. a. freundschaftlich zu verkehren. Sowohl Inhalt als die reizende Ausstattung machen das Buch sehr geeignet zu Geschenkzwecken, namentlich für die Damenwelt. Die beigegebenen Kunstdrucke sind sehr fein ausgeführt, namentlich wird niemand ohne Wohlgefallen auf Angelikas Selbstporträt in Bregenzer Landestracht sein Auge ruhen lassen.

B. D.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 7. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.64 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Ueber die Fortschritte in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts.

Von Pfarrer a. D. Dr. J. Probst in Biberach.

Mit der glücklichen Entdeckung des Sterzinger Altarwerks (von Hans Multscher in Ulm) durch Fischnaler begann eine ungemein lebhafte Bewegung in der Erforschung der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Zuvor schien Lukas Moser von Wyl mit seinem Altarwerk in Tiefenbronn 1431 der einzige Vertreter der Tafelmalerei in ganz Südwestdeutschland zu sein, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts lebte. Zu ihm gesellte sich aber nicht bloß Hans Multscher, sondern auch Konrad Witz, gebürtig von Rottweil, mit den Altarwerken in Basel und Genf († 1446), und der Meister des Dombildes, Stephan Lochner aus Meersburg († 1451) nebst Hans (und Ivo) Striegel von Memmingen (c. 1438).

Dieses dargebotenen Materials und Personals bemächtigten sich nun die Kunsthistoriker mit gebührendem Eifer. F. von Reber in München widmete nicht bloß dem Tiefenbronner Altar die erste einläßliche wissenschaftliche Bearbeitung (1894), sondern auch dem Sterzinger Altarwerk (1898), dem bald darauf Friedländer in Berlin mit seiner Arbeit über die jetzt in Berlin befindlichen Werke desselben Meisters folgte (1901). Fast gleichzeitig erschien die grundlegende Arbeit von Burkhart über Konrad Witz (1901), der sich die Abhandlungen von Dehio (1902) und besonders von Schmarsow (1903) mit Berücksichtigung der ganzen Reihe von Meistern, namentlich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich anschlossen. Allseitig wird von ihnen ein lebhaftes Bestreben nach Naturstudium konstatiert, sowohl in Behandlung der Licht- und Schattenwirkung und Perspektive, als auch der naturgemäßen Wiedergabe der Landschaft und der menschlichen Figur, ein Bestreben, das in so früher Zeit ganz unerwartet ist.

Begreiflich tauchen aber auch verschiedene Fragen auf, deren Beantwortung noch nicht gelungen ist und zu weiteren Fragen anzuregen geeignet sind. Wo liegt der Ursprung und Anstoß zu dieser Bewegung? Liegt derselbe in der Nähe oder in der Ferne? Besteht nur ein einheitlicher Ausgangspunkt oder mehrere? Schmarsow drückt seine Vorstellungen in der Weise aus, daß in der Zeit der großen Kirchenversammlungen in Konstanz und Basel das geistige Leben sich in einer großen Ellipse bewegt habe, deren zwei Mittelpunkte die genannten Städte waren, die aber über die Niederlande, Burgund, Deutschland und Italien sich ausgebreitet habe. Wenn man Zeit und Raum betrachtet, in dem sich diese Bewegungen vorzüglich geltend machten, so wird man nicht umhin können, dieser Auffassung ernste Aufmerksamkeit zuzuwenden. Nur liegt die Schwierigkeit vor, den Anteil und die Prioritätsverhältnisse der verschiedenen Völkerstämme und ihrer Vertreter zu entwirren und zu sichern und die weiter rückwärts liegenden Anknüpfungspunkte festzustellen. Hier tritt nun aber bei dem gegenwärtigen Stand der Untersuchung gerade jene Gegend, in welcher nachweislich die Wiege der Meister

Digitized by Google

der angeführten Standorte stand, stark in den Hintergrund.

Die Kunsthistoriker Burkhart, Dehio, Schmarsow, denen sich auch Graf Pückler-Limpurg anschließt, ziehen keineswegs in Abrede, gehen sogar ausdrücklich von der Voraussetzung aus, daß in der südwestlichen Ecke Deutschlands, am Oberrhein schon um die Wende des Jahrhunderts (1400) eine namhafte Kunstübung bestanden habe, aber sie sind auch in dem Bedauern einig, daß sich von Werken aus dieser Zeit nichts erhalten habe; nur einige Namen ohne Werke tauchen auf 1424 »Hance de Constance«, 1418 Tiefenthal von Schlettstadt; auch ein verspäteter Meister mit Namen Albrecht Menz von Rottweil, der nach Schmarsow in Solothurn arbeitete.

Es kann jedoch nicht zugegeben werden, daß diese Anschauung richtig sei, und hier muß die Lokalforschung offenbar, soviel als möglich ist, berichtigend und ergänzend eintreten.

Paulus in Stuttgart gebührt das Verdienst, daß er in seinem Werke über die Zisterzienserabtei Bebenhausen 1886 den Bestand einer „Schule von Salem" schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts nachwies und ein noch vorhandenes Tafelbild daselbst, den Thron Salomons, in Bild und Schrift veröffentlichte.

Sodann hat der Verfasser dieser Abhandlung in den Schriften des Bodenseevereins 1901 über ein Tafelbild, Krönung Mariä, in Stams (Tirol) sich einläßlich geäußert, das 1386 von dem Abte Heinrich Grussit daselbst, gebürtig aus Ueberlingen am Bodensee, gestorben 1388, gemalt wurde. Die Photographie desselben sowohl als die Angaben aus den Urkunden und aus der handschriftlichen Chronik des Chronisten Lebesorg verdankt Verfasser der Gefälligkeit des hochwürdigsten Herrn Abtes Stephan Maracher in Stams.

Dieses historisch beglaubigte Bild, das einer photographischen Aufnahme in größerem Maßstabe gewiß würdig wäre, gewinnt durch die Resultate, zu denen erst die neueste Forschung gelangt ist, bedeutend an Wert. Wir weisen nur hin auf die große Anzahl von kleinen, fein gemalten Statuetten, mit denen der gotische Thron geschmückt ist. Ferner auf das Bestreben, eine Durchsicht durch die unvollkommen abgeschlossenen Räume hindurch zu gewinnen. Die musizierenden Engelreihen befinden sich daselbst zwar seitlich außerhalb der Seitenlehne des Thrones, aber hiedurch ist ihre direkte Mitwirkung an dem feierlichen Akte der Krönung keineswegs aufgehoben, sondern sie singen und musizieren durch das durchbrochene Maßwerk hindurch. Grussit scheute selbst nicht vor der Aufgabe zurück, das Haupt der Madonna durch das leichte Schleiertuch hindurch dem Anblick darzubieten, eine Feinheit, die wohl auf Berührung mit der oberitalienischen Kunst beruhen dürfte, worüber die Bemerkungen in der Abhandlung von Schmarsow (S. 80, 81) zu vergleichen sind. Weniger überraschend, aber doch nicht zu übersehen ist das Bestreben, eine perspektivische Tiefenwirkung in der Konstruktion des großen, tiefen Thrones hervorzubringen, die auch auf die sich perspektivisch verkürzenden Engelsreihen sich noch erstreckt.

Das sind einige Punkte, die aber deutlich kund geben, daß Heinrich Grussit von Ueberlingen am Bodensee (nur zwei Wegstunden von Salem entfernt) sich nicht begnügte, ausschließlich nur ein Bild zur Förderung der Andacht herzustellen; er verfolgte nebenbei auch künstlerische Zwecke, die zunächst mit der Andacht nichts zu tun hatten.

Damit sind aber Anknüpfungspunkte für die Kunstübung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben, die jedenfalls Beachtung verdienen. Das Material ist freilich noch schwach, aber eine Vermehrung desselben nicht unmöglich, besonders wenn man sich mit dem Gedanken vertraut macht, daß leichtlich auch Jugendwerke des Stephan Lochner aus Meersburg am Bodensee (auch nur zwei Wegstunden von Salem entfernt) in der Gegend sich noch werden vorfinden lassen. Beeinflussungen von andern Gegenden und Nationen können nicht in Abrede gezogen werden, die besonders bei Konrad Witz in seinem letzten Werke zu Genf 1444 unverkennbar zu Tage treten, die aber in ihrer Einseitigkeit doch nicht durchdringen konnten.

Damit drängt sich nun aber auch die

Digitized by Google

Frage auf nach dem bleibenden Gewinn, nach der reifen Frucht, die aus dieser immerhin merkwürdigen Bewegung hervorging.

Der Verlauf der Kunstgeschichte lehrt unwidersprechlich, daß ungefähr mit der Mitte des 15. Jahrhunderts eine sehr fruchtbare Periode der bildenden Kunst beginnt, die man wohl kurzweg die Periode der Flügelaltäre nennen könnte, durch welche die ganze zweite Hälfte dieses Jahrhunderts beherrscht wird.

In einem früheren Artikel des „Archivs für christliche Kunst" (1903, S. 89) hat der Verfasser nachzuweisen gesucht, daß für unsere Gegend und wohl auch für einen noch weiteren Umkreis der Impuls hiezu von der Multscherschen Werkstätte in Ulm ausgegangen sei. Dieser Meister hatte die glückliche Idee aufgefaßt und mit Energie durchgeführt, daß der richtige Platz für die da und dort schon vorkommenden Flügelaltäre nicht der enge Raum der Kapellen sei, sondern der Chor der Kirche, woselbst in engem Anschlusse an das ganze Kirchenjahr die Gesamtheit der Geheimnisse des Erlösungswerkes durch die Wandlungen der Flügel in Bilderschrift der ganzen Gemeinde vor Augen gestellt werden sollte. Multscher hat damit offenbar den richtigen Punkt getroffen, um die breiten Volksschichten und besonders den aufstrebenden Bürgerstand der Städte für die Flügelaltäre zu begeistern. Man kann ohne Bedenken zugeben, daß dabei auch viel handwerksmäßige Arbeit geliefert wurde, darf aber auch nicht vergessen, daß Männer wie Syrlin, Pacher, Zeitblom, Holbein ꝛc. von dieser Strömung getragen wurden. Aber man kann doch nicht sagen, daß diese ungemein fruchtbare Periode die konsequente Fortbildung jener Bewegung gewesen wäre, welche schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in so überraschender Weise eingesetzt hatte. Einiges wurde wohl beibehalten, anderes aber wurde fallen gelassen; im ganzen machte sich wieder eine mehr rückläufige Bewegung geltend. Das konnte auch nicht anders sein. Der Grund dafür liegt gerade in der warmen und opferwilligen Teilnahme der breiten bürgerlichen Volksschichten an der künstlerischen Ausschmückung der Kirchen. Sie verlangten nicht eine technische Bravour, sie hatten kaum ein Auge dafür; dagegen mögen gerade sie sich gestoßen haben an der recht stiefmütterlichen Behandlung der durch die Tradition und Religion geheiligten Gegenstände und Personen, wie sie besonders bei Konrad Witz unbestreitbar vorkommt. Erst später, unter wesentlich veränderten Zeitumständen, erwachten namentlich in den Niederlanden die technisch künstlerischen Grundanschauungen zu neuem Leben und gelangten dort zu reicher, sorgfältiger Ausbildung.

Es wäre nun recht erfreulich, auch diese Rückströmung genauer verfolgen zu können; aber vorerst ist man auf Vermutungen beschränkt.

Schmarsow weist auf die Stilwandlung hin (S. 54, 55), die in der Multscherschen Werkstätte in Ulm offenbar stattgefunden hat und möchte dieselbe so erklären, daß eine jüngere, vielleicht der Familie selbst angehörige künstlerische Kraft daselbst eingetreten sei. Burkhart spricht sich bestimmter aus (S. 308) und weist speziell auf das Gemälde in der Donaueschinger Sammlung von 1445 hin, wofür er auch die provisorische Benennung „Basler Meister von 1445" vorschlägt. Außer dem genannten Donaueschinger Gemälde ist er geneigt, demselben Meister auch die beiden Flügelgemälde von Sierenz im Elsaß zuzuschreiben. Das sind beachtenswerte Spuren, weiterer Nachforschung wert.

Ein Widerspruch zwischen den Ansichten dieser beiden Kunsthistoriker besteht nicht; es wäre sogar leicht möglich, daß auch noch ein weiterer Meister, der in neuester Zeit unter der provisorischen Benennung: „Meister der Sammlung auf Schloß Lichtenstein von 1450" eingeführt wurde (von Bayersdorfer?), als dritter sich denselben anschließen dürfte. Aber auf historisch besser gesichertem Boden wird man sich doch bewegen, wenn man sich auf die Tätigkeit der Künstlerfamilie Striegel in Memmingen beruft. Nach einer Veröffentlichung im „Allgäuer Geschichtsfreund" (1892, S. 49) befindet sich in Zell im bayerischen Allgäu in einer Kapelle ein kleiner Altar mit der Inschrift: Hans Striegel von Memmingen 1442, und in Berghofen, ebenfalls im bayerischen

Digitized by Google

Allgäu, ein anderes Altärlein mit dem Namen des Stifters und der Jahrzahl 1438, das aber wohl ohne Anstand aus der gleichen Werkstätte hervorgegangen sein wird. In dem Katalog der Sammlung des Grafen Waldburg sind ferner verzeichnet (nach Friedländer) zwei Gemälde der Gebrüder Hans und Ivo Striegel von Memmingen 1438, deren Verbleib jedoch unbekannt ist. Zeit und Ort dieser Werke sind wohl zu beachten, und wenn man die in nur kleinerem Maßstabe aufgenommenen Photographien von Zell und Berghofen betrachtet, so ergibt sich alsbald, daß hier keineswegs die Arbeit eines hervorragenden oder neuerungssüchtigen Talentes vorliege; dieselben repräsentieren vielmehr den konservativen Standpunkt. Aber eben dadurch waren sie geeignet, in ruhigen Bahnen sich bewegend, dem Bedürfnisse der Besteller aus Stadt und Land am besten entgegenzukommen und manche anderweitige Gemälde, die zwar noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zugehören mögen, aber das Talent und die Energie eines Multscher und Witz, Lochner oder Moser vermissen lassen, könnten wohl am ungezwungensten provisorisch hier untergebracht werden.

Schließlich muß auch noch ein Blick auf die Werke der Holzschnitzerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geworfen werden, da dieser Kunstzweig mit der Tafelmalerei gleichen Schritt hielt. Um jedoch Wiederholungen zu vermeiden, verweisen wir auf unsere im „Archiv für christliche Kunst" schon früher veröffentlichten Abhandlungen im Jahrgang 1889, S. 27, 39 und S. 80, 90, 99; ferner daselbst in den Jahrgängen 1890, S. 90 und 1897, S. 9. Wiederholt möchte hier auf die in der Sammlung Dursch, jetzt in Rottweil befindlichen, aber aus Eriskirch am Bodensee stammenden vier Statuen von Jungfrauen die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Dieselben sind, was Anlage und Ausführung anbelangt, aus einer sehr leistungsfähigen Werkstätte hervorgegangen, und ihnen schließen sich die Statuen von Bronnweiler bei Reutlingen, jetzt in Stuttgart, sehr nahe an.

Reliefschnitzereien aus der Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts und vorher sind selten. Ich kenne nur zwei Tafeln in der Sammlung Dursch in Rottweil, aus Markdorf stammend, Nr. 59 und 71 des Katalogs, und eine Anbetung des Jesuskindes aus Mietingen, OA. Laupheim, jetzt in der Pfarrkirche in Mettenberg, OA. Biberach. Letztere Darstellung erweckt besonders dadurch Interesse, daß die umgebende Landschaft des Hintergrundes als Gemälde behandelt ist. In dem Mittelpunkt dieser Malerei befindet sich eine große, gotische Kirche; der nicht ausgebaute, sondern in der Gegend, woselbst das Achteck beginnt, unvollendete Turmrumpf, ist deutlich aus hellfarbigem Werkstein erbaut, die Kirche selbst aber, wie auch Mauern und Häuser der Stadt, aus rötlichen Ziegelsteinen. Wenn man sich in die Zeit zurückdenkt, in welcher diese Malerei (auf der Kehrseite eines Gemäldes der Kreuzschleppung) entstand, und anderseits sich den Stand des damaligen Münsterturmbauwesens in Ulm vergegenwärtigt, so drängt sich der Gedanke stark auf, daß der Meister wirklich beabsichtigte, eine in die Ferne gerückte flüchtige Abbildung des Ulmer Münsters zu geben, womit auch der Charakter der Landschaft harmoniert. Damit wird nicht zu viel behauptet sein, nachdem anerkannt ist, daß auch K. Witz in seinem Genfer Werke von 1444 die Landschaft am Genfersee in den Bereich seiner Darstellung vom wunderbaren Fischzug aufgenommen hat.

Aus allem dürfte hervorgehen, daß der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts für den Aufschwung der bildenden Kunst eine große Bedeutung zukommt und daß der Anteil, den die südwestliche Gegend Deutschlands an diesem Wettbewerbe nahm, immer deutlicher hervortritt.

---

## Noch einige Bilder der Immaculata.

Von Pfarrer Reiter.

Wir glauben auf die Nachsicht der Leser des „Archivs" rechnen zu dürfen, wenn wir es wagen, noch einmal einige Bilder zu entrollen, entworfen zu Ehren derjenigen, welcher der Herr im Anfange „statt des Schuldsiegels das leuchtende Siegel der Gotteshuld aufgedrückt hat". Auch diese Bilder müssen in ihrer Art

Digitized by Google

bestätigen, was Konrad von Würzburg singt:

Es läßt zu Wolkenbildern
Das Meer sich leichter kehren,
Als daß man Deine Ehren
Bis auf den Grund erkerne.

Bernard Arens S. J.

In unserem Besitz befindet sich eine Kopie von einem St. Annabild, welches wohl von einem Düsseldorfer Künstler gemalt worden ist. Dasselbe erinnert in etwas an die sogenannte Erziehung Marias durch die hl. Anna von Murillo, es will aber offenbar noch eine andere Idee zum Ausdruck bringen. Anna sitzt da als ehrwürdige Matrone; vor ihr kniet das holdselige Mägdlein in weißem, blaumsäumtem Gewande, auf dem Haupte ein zierliches Blumenkränzlein, die Augen unverwandt auf die Mutter heftend, auf deren Schoß ein Buch ruht. Eben ist der 118. Psalm aufgeschlagen, und wir lesen darin die Worte: »Beati immaculati in via, qui ambulant in lege Domini« = Glückselig die Unbefleckten auf dem Wege, die im Gesetze des Herrn wandeln. Dieser Vers, welcher den Anfang des Psalmes bildet, wurde von der Kirche in ihre Liturgie am Feste des unbefleckten Herzens Mariä aufgenommen und soll ohne Zweifel auf die selige Makellosigkeit der hl. Jungfrau hinweisen. Im gleichen Sinne wird das Psalmwort auch bei dem St. Annabilde zu deuten sein und wir hätten hiernach eine Darstellung, welche an Darstellungen aus den früheren Zeiten anknüpft, wo die Verehrung der hl. Anna zugleich auch die Verehrung der Immaculata in sich schloß und deswegen zu so außerordentlicher Blüte kam. Nennen wir nur den von J. Trithemius empfohlenen St. Annarosenkranz, bei welchem nach dem Namen Jesus die Worte eingeschaltet werden sollten: »et benedicta hit honestissima mater tua sancta Anna, ex qua sine macula caro tua processit virginea«.

Bei einem Konfrater sahen wir jüngst ein eigenartiges, von einem gewissen Herrn Hax entworfenes und von Papst Leo XIII. gutgeheißenes Bild, das die Wirksamkeit des hl. Geistes ausdrücken will. Auf dem Bilde nimmt Maria eine bevorzugte Stelle ein: sie steht vor uns als ein mehr himmlisches denn irdisches Wesen, durchflutet und durchleuchtet von dem Lichte des göttlichen hl. Geistes. Das ist die Immaculata, möchte man alsbald sagen, das ist die mit den auserlesensten Morgengaben ausgestattete Braut des hl. Geistes. Sehen wir indessen näher zu und lesen wir namentlich noch die Umschrift um das Haupt, dann werden wir gewahr, daß in unserem Bilde Maria als Sitz der Weisheit aufzufassen ist. Doch dürfte diese Auffassung die erstere nicht ganz verdrängen, da ja die Idee des Komponisten mit der Idee der unbefleckten Empfängnis im engsten Zusammenhange steht. „Dergleichen Werk war nicht gemacht in allen Landen." „Sente Maria daz erwelte Goteshus des heilige Geistes" (Handschrift des 12. Jahrhunderts aus dem Benediktinerkloster Engelberg in der Schweiz).

Im Freiburger „Diözesan-Archiv" vom Jahre 1902 ist auf Seite 217 die Rede von einem Altarblatt aus der Stadt Villingen, welches schon seltsame Wanderungen gemacht hat: es soll von der Minoritenkirche auf einen Speicher, von diesem in das Münster, und von da in die Benediktinerkirche gekommen sein. Das Altarblatt zeigt die Immaculata und zwar in der Weise, daß sie in der einen Hand einen Lilienstengel trägt, in der anderen einen ovalen Spiegel, durch den das Licht der Sonne dringt.

„Die Weisheit ist der Glanz des ewigen Lichtes und der makellose Spiegel der Herrlichkeit Gottes und das Bild seiner Güte." (Weisheit 7, 26.) Wie auf Christus, die ewige Sonne, bezieht der hl. Geist diese Worte auch auf Maria, den Sitz der Weisheit, die allerweiseste Jungfrau, welche unter allen Geschöpfen den Glanz der göttlichen Weisheit und Heiligkeit am reinsten wiederstrahlt; deshalb das Attribut des Spiegels öfters bei Maria überhaupt, und bei der Immaculata im besonderen. Auffallend ist bei dem Villinger Gemälde nur, daß Maria selbst den Spiegel trägt, während er sonst von Engeln getragen wird, oder als Beigabe mehr in die Ferne gerückt, nebensächlich behandelt ist.

„Maria Immaculata das große Gnadenzeichen am Himmel des 19. Jahrhunderts"

Digitized by Google

betitelt sich ein im Jahre 1903 bei Rauch in Innsbruck erschienenes Buch von P. Philibert Seeböck. Dort finden wir eine Komposition (von Franz Müller?), welche den gewöhnlichen Typus der Unbefleckten, aber auch ganz charakteristische Einzelheiten aufweist. Wir denken dabei nicht so fest an den Drachen, auf welchen Maria tritt, als vielmehr an den Gegensatz von Gewölk und Licht. Da stehen im Grunde schwarz geballte Wolken, welche eine grauenhafte Finsternis ahnen lassen; aber durch die dunkeln Wolken bricht sich eine himmlisch schöne, goldighelle Lichtgestalt hindurch, welche die Höhen im sonnigsten Lichte erscheinen läßt, es ist die makellose Jungfrau Maria. Mit diesem Bilde wollte der Künstler das 19. Jahrhundert zeichnen und den Gedanken aussprechen: Die Menschen teilen sich in zwei Heerlager: auf der einen Seite die Mächte der Finsternis, der Abfall von Gott und Seinem Gesetz. Sie haben es weit gebracht: dicke Wolken, schwarz wie die Nacht, steigen auf in allen Ländern. Aber eine himmlisch schöne Lichtgestalt durchbricht die Wolken des Unglaubens, siegreich gegen alle Feinde Gottes und der hl. Kirche —, es ist die Immaculata. Sie steigt auf wie eine Morgenröte am Anfange des 19. Jahrhunderts, verbreitet immer mehr Strahlen des Lichtes bis zur Mittags-Sonnenhöhe und leuchtet fort bis zum Ende des Jahrhunderts, schön wie der Mond, auserwählt wie die Sonne. „Süß ist das Licht und lieblich den Augen, die Sonne zu schauen."

Die heurige Mainummer des Sendboten vom göttlichen Herzen Jesu bietet uns in ihrem Titelbild eine hübsche Jubiläumsgabe, es ist dies ein Bild der Purissima, der Immerreinen, nach einem Gemälde von L. Kupelwieser. Maria ist gedacht als das große Zeichen, welches am Himmel erscheint und unten von dem betagten Johannes geschaut und von einem, ein Spruchband haltenden Engel angestaunt wird. Aber während sonst bei diesem Vorwurf Maria mit dem Kinde dargestellt wird (Rückseite eines Tafelgemäldes in der Pfarrkirche zu Gündringen), erblicken wir auf dem genannten Titelbilde Maria als die seligste Jungfrau, mit gefalteten Händen und gesenktem Blick, mit strahlendem Gewande und flatterndem Mantel, zu ihren Füßen die Mondsichel mit dem Drachen. Das ganze Bild hat ein Höhenformat, betont also die Senkrechte, wozu der spitzbogige obere Abschluß gut zu passen scheint.

Mehr epischen Charakter haben die Gemälde von Podestie im Saal della Concezione im Vatikan. Auf der einen Seitenwand links groß gemalt die Beratung über den Lehrsatz von der unbefleckten Empfängnis; gegenüber auf der anderen Seite jener erhabene Moment, wie Pius IX. am 8. Dezember 1854 im St. Petersdom nach der Verkündigung des Dogmas der Marienstatue in der Chorkapelle eine goldene, von Edelsteinen besäte Krone auf das Haupt setzt; auf der dritten Seite, wo sich die Fenster befinden, und an der Decke sind die Vorbilder der allerseligsten Jungfrau Maria angebracht; die vierte Hauptwand der Halle aber trägt das Riesenbild der Verkündigung des Glaubenssatzes durch den heiligen Vater in der Peterskirche. Unter dem Thronhimmel und vor dem Throne steht Pius in den päpstlichen Gewändern und verkündigt mit verklärtem Antlitz das Dogma von der unbefleckten Empfängnis, rechts und links auf den Stufen die Kardinäle, Bischöfe, der Hofstaat, die Vertreter des römischen Volkes und endlich rechts ganz im Vordergrund die hauptsächlichsten Gelehrten, welche sich um die wissenschaftliche Begründung und Erklärung des Dogmas besonders verdient gemacht haben, darunter auch Passaglia, welcher später apostasierte, aber vor seinem am 8. März 1887 in Turin erfolgten Tode sich wieder mit der Kirche aussöhnte. (Muttergotteserzählungen von K. Kümmel 1901 S. 29 ff.)

Schließlich wollen wir uns noch mit einem Bilde beschäftigen, welches im Glückradkalender vom Jahre 1901 zu sehen ist, und welches unsere Aufmerksamkeit in mehrfacher Hinsicht in Anspruch nehmen kann.

Die sonnenhafte Jungfrau auf der Erdkugel, und rings im Rahmen zehn Bilder aus der heiligen Schrift des A. Bundes, welche als Vorbilder der unbefleckten Empfängnis bezeichnet werden: Moses und der brennende Dornbusch,

Digitized by Google

der grünende Stab Aarons, das betaute und das trockene Vließ Gedeons, das Wölklein des Elias, die leichte Wolke bei Isaias („Siehe der Herr setzet sich auf eine leichte Wolke und kommt nach Aegypten". Is. 19, 1, 19, 20), die Sonnenuhr des kranken Königs Ezechias u. s. w. Verweilen wir einige Augenblicke bei dem letzteren Zeichen, das wir bis jetzt noch nirgends abgebildet gesehen haben. Der zum Tode erkrankte König flehte zu Gott um Verlängerung seines Lebens, ward erhört und erhielt von Isaias das Zeichen, daß der Schatten an der Sonnenuhr, dem Zeitenzeiger, um zehn Stufen zurückging (IV. B. der Könige 20, 9—11 und Is. 38, 8). Dieses wunderbare Zurückgehen des Schattenstandes — wohl von der Tagesneige bis zur Mittagshöhe — steht in tiefsinniger Symbolik zur Bestimmung des Wahrzeichens. Denn auch das zum Untergang neigende Leben des Königs führte des Herren Huld zurück, gleichsam in die Fülle der Kraft. — Die angewandte Bedeutung!

Der ungläubige Vater des Ezechias hatte es verschmäht, ein Zeichen zu fordern, daß Davids Haus nicht ausgetilgt und die ihm gewordene Verheißung des Messias nicht vereitelt werde. Er war dafür auf die wunderbare Geburt der Jungfrau verwiesen worden. Sein gläubiger Sohn sieht todkrank in seiner Person Davids Haus erlöschen, aber er vertraut und betet und nimmt freudig das gebotene Zeichen an, das ihm die Genesung, dem Hause Davids den Fortbestand und zugleich auf das herrlichste die wunderbare, den Gesetzen der Natur widerstreitende Geburt des Messias aus der Jungfrau verbürgt. Darauf wird in den kleinen Tagzeiten der unbefleckten Empfängnis Bezug genommen als auf ein Vorbild der wunderbaren Geburt Christi aus der Jungfrau, wenn zur Vesper der Gruß erklingt: „Sei gegrüßt du Sonnenuhr, an der zurückgegangen die Sonne um zehn Linien, da du das Wort empfangen". Soll nun aber der Vorgang bei Ezechias zur unbefleckten Empfängnis selbst in Beziehung gebracht und als ein Vorbild von dieser bezeichnet werden können, dann muß man wohl die Abweichung vom Gesetze — vom Gesetze der Sünde betonen und sagen: wie die Versetzung des Schattenstandes wunderbar gewesen, wie die Geburt Christi aus der Jungfrau wunderbar gewesen, so war auch wunderbar die Bewahrung Mariens vor der Erbsünde. — Die anderen „Vorbilder" in den Medaillons, welche Maria mit dem Kinde zeigen, mag man insofern als Vorbilder gelten lassen, als die seligste Jungfrau um ihres Kindes und seiner Verdienste willen vor jeder Makel behütet wurde.

Noch ein Wort über die zwischen den zehn Medaillons angebrachten Zeichen, es sind dies je zwei ineinandergeschobene, von Kreisen umschlossene Dreiecke. Professor Raphael Grünnes, welcher die Komposition entwarf, hat sicher seine Gründe gehabt, warum er gerade diese Figur wählte. Diese Gründe? Die Vereinigung der beiden Dreiecke im sechseckigen Stern bedeutet in der frühesten Zeit das Ganze der geschaffenen Welt, und diese Bedeutung mag die Figur auch jetzt noch bei den Freimaurern haben, an deren Logen man dieselbe öfters erblickt. Bei dem Bilde der Immaculata könnte sie Gedanken an die allerheiligste Dreifaltigkeit wecken, sofern ja das gleichseitige Dreieck an sich als Sinnbild derselben betrachtet wird. Sollte aber das Sechseck statt des Drudenfußes (Pentangulum) gewählt worden sein, dann wäre daran zu erinnern, daß das Fünfeck als Zauber gegen die Elementargeister gebraucht wurde, und daß unter dieser Voraussetzung die sechseckigen Sterne um Maria herum verkündigen sollen: es habe sich der böse Geist der erhabenen Jungfrau nicht nahen dürfen, er habe ihr nichts anhaben können, die Sünde sei ihr so fern geblieben wie die aufspritzenden Meereswogen von den Sternen, die darüber leuchten.

O Jungfrau, o wie gnadenreich,
Dem Paradies und Himmel gleich,
O Gottes Haus, o Gottes Saal,
O Himmel hier im Jammertal!
O gnadenreiche Gottesstadt,
Die Gott sich selbst erbauet hat,
Von Gold und Perl' und von Demant,
Von Edelsteinen allerhand!

Digitized by Google

## Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Fortsetzung.)

Man hielt in Regensburg die alte Insignie manches Jahrhundert in Ehren; daß sie noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts von dem Bischofe benutzt wurde, bezeugt das um diese Zeit von Weihbischof Albrecht Ernst von Wartenberg angefertigte Rationale, welches sich heute im Nationalmuseum in München befindet und das nach der älteren Vorlage im Domschatze zu Regensburg angefertigt wurde.

9. Im Inventar des St. Veitsdomes zu Prag vom Jahre 1387 werden mehrere Rationalien erwähnt, eins war mit Perlen besetzt und wurde von Erzbischof Erneſt von Pardubitz (1343 bis 1364) erneuert, ein zweites war ebenfalls mit Perlen und mit schwarzen Kreuzen verziert; es war der Kirche durch einen Kaiser (Karl IV. ?) geschenkt worden.[1]) Welcher Art diese Rationalien waren, läßt sich aus der kurzen Beschreibung des Inventars nicht ersehen; wahrscheinlich waren sie stoffliche und eine Art Schulterkragen.[2])

10. Die Existenz und Vernichtung eines wahrscheinlich metallischen Rationale im Domschatze zu Salzburg wurde bereits erwähnt. Ich möchte noch hinweisen auf die Malereien einer Kirche zu Gurk (Diözese Salzburg) aus dem 12. Jahrhundert, auf denen drei Bischöfe dargestellt sind, welche ein dem Rationale ähnliches Ornatstück über der Kasel tragen, das bei allen gleiche Form hat, nämlich Schulterband mit rundlichem Ansatze auf der Brust; wenngleich es vielleicht nur eine Verzierung der Kasel ist, so sei doch der Malerei hier gedacht. Ferner trägt Erzbischof Eberhard von Salzburg auf dem Siegel vom Jahre 1232 ein Ornatstück, welches dem Rationale des Bischofs Hartwig von Regensburg nicht unähnlich ist. In dem Jahre, aus welchem dieses Siegel stammt, erhielt Erzbischof Eberhard die Auszeichnung eines päpstlichen Legaten und die Erlaubnis, den Gebrauch der Pontifikalien einzelnen Prälaten zu verleihen.[3])

11. Wir wenden uns jetzt nach Westen, wo gleichfalls eine Anzahl Kirchen im Besitze des Rationale waren. Im Vorübergehen seien zwei Monumente erwähnt, die durchaus die Form des Rationale zeigen, das erste im Dome zu Mainz, das zweite aus Augsburg. Im Dome zu Mainz trägt Erzbischof Konrad von Weinsberg (1390 bis 1396) ein Ornatstück in Gestalt eines Schulter- und Brustbandes, das von der damaligen Form des Palliums durchaus abweicht: es hat reiche ornamentale Verzierung und vier runde Agraffen.[1]) Trotzdem werden wir hier nicht das Rationale, sondern das Pallium vor uns haben, das der Künstler reich ausgestattet hat. — Das Nationalmuseum zu München besitzt aus Augsburg den Grabstein des hl. Simpertus, Bischofs von Augsburg († 807), der im Jahre 1450 von Papst Nikolaus heilig gesprochen wurde, aus dieser Zeit stammt auch der Grabstein. Der Heilige ruht in vollem Ornat: Kasel, Mitra, Stab, Buch, mit dem Kopf auf einem Kissen, die Füße stehen auf einem Wolf, der ein nacktes Kind im Rachen hält. Um die Schultern legt sich ein schönes Rationale in Form eines breiten Bandes mit kurzem Ansatz auf der Brust und runden Schildern auf Brust und Schultern.[2]) Den Gebrauch des Rationale seitens der Augsburger Bischöfe kann das schöne Monument natürlich nicht beweisen. — Auch einem von Schannat mitgeteilten Inventar des Domschatzes von Speier, worin eines Rationale Erwähnung geschieht, kann nicht viel Gewicht beigelegt werden. Bischof Arnulf (?) fand nämlich nach dem alten Berichte bei seiner Thronbesteigung im Domschatze vor: zwölf Chorkappen, vier Korporalien, ein Kelchvelume, bischöfliche Chirothecen und ein mit Gold und Perlen verziertes Rationale.[3]) Es dürfte sich hier um ein stoffliches Ornatstück handeln; sicheres läßt sich aber nicht feststellen.[4])

12. Metz erhielt das Rationale, wie schon erwähnt wurde, unter Bischof Adalberon. Es hat die Insignie manches Jahrhundert bewahrt. Das schöne Siegel des Bischofs Bertram vom Jahre 1194 zeigt uns die Form, welche es gegen Ende des 12. Jahrhunderts hatte: Schulterkragen mit drei kurzen Ansätzen auf Schultern und Brust. Der mittlere Ansatz ist mit drei Glöckchen verziert. Höchst interessant ist eine Büste des hl. Adolf mit unserer Insignie, deren Abbildung von Barbier de Montault reproduziert wurde. Diese Büste wurde zu Metz aufbewahrt und stammte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und stand auf einem 100 Jahre jüngeren

---

[1]) Primo rationale de perlis, pretiosis, quod ex antiquo restauravit dominus Arnetus archiepiscopus pragensis. Item: aliud rationale cum perlis plenum et cum crucibus nigris, donatum per imperatorem, in quo deficiunt multae perlae.

[2]) Beim Besuche des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg fiel mir der Abguß eines Grabsteines auf, auf welchem ein Erzbischof über der Kasel eine dem Rationale nicht unähnliche Verzierung (Schulterkragen) trägt; mit einiger Mühe konnte ich ihn als Grabstein des Erzbischofs von Prag, Johann von Jsenstein (1379 bis 1396), feststellen.

[3]) Vergl. Kirchenlexikon s. v. Salzburg. Pallium (wenn nicht vielleicht Rationale) trägt Erzbischof Rudolf auf einem Siegel v. J. 1286 und Erzbischof Konrad auf einem Siegel v. J. 1294. Abbild. der Gurker Malereien in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission XII (1871). Taf. III.

[1]) Abbild. Bock, Liturgische Gewänder II Taf. XXVI, 2.

[2]) Abbild. Katalog des Bayerischen Nationalmuseums VI. Fig. 311.

[3]) Schannat, Vindemiae litterarie I (Fuldae 1723) p. 10. Arnulf wird als 31. Bischof erwähnt; es ist wohl Arnold I. († 1056) gemeint.

[4]) Ein Temperagemälde im Dom zu Worms (1180—1250) zeigt auf der Kasel eines Bischofs reiche Halsverzierung, auf der Brust ein eigentümliches Ornatstück, ein von einem Ringe umgebener Behang, wohl ein Phantasiestück des Künstlers. Abbild. Hefner-Alteneck, Trachten I (2. Aufl.) Taf. 105.

Digitized by Google

Untersatze. Der Heilige trägt ein schön gearbeitetes Rationale in Form eines Schulterkragens mit drei breiten, kurzen Behängen, ganz ähnlich wie die Lambertbüste in Lüttich.[1]) Leider vermochte Barbier de Montault über die Herkunft und das Verbleiben des Monumentes keine Angaben zu machen. Ob wir hier vielleicht einen Nachklang der alten Metzer Insignie sehen dürfen? Es ist mir das nicht wahrscheinlich; nach der Abbildung zu urteilen, dürfte man eher an eine Nachbildung der Lütticher Büste denken. Vielleicht wird lokale Forschung uns über das Metzer Rationale noch genauere Aufschlüsse bringen.

13. Nicht weitab von Metz finden wir das Rationale in Toul. Dasselbe beansprucht aus verschiedenen Gründen ein besonderes Interesse. Nach der Tradition soll es den Bischöfen von Toul durch Papst Leo IX., der vorher als Bruno von Dachsburg die Kirche von Toul regierte, für ewige Zeiten verliehen haben. Pater Bennoit-Picardt will es auf zwei Siegeln aus dem zehnten Jahrhundert gesehen haben, leider ist keins dieser Siegel mehr vorhanden und Pater Picardt nicht immer kritisch genug, um auf sein Zeugnis hin das hohe Alter des Rationale in Toul annehmen zu können; ist er doch nicht abgeneigt, das Vorrecht der Touler Kirche sogar auf ihren Stifter, den hl. Mansuetus († 375), zurückzuführen.[2]) Wie wenig man übrigens in Toul über die Bedeutung und Verbreitung des Rationale im späten Mittelalter unterrichtet war, zeigen die 1497 von Kanonikus Lesane verfaßten Statuten, nach denen nur noch „ein einziger Bischof" in Griechenland mit dieser Insignie geschmückt war.[3]) Wahrscheinlich haben die Bischöfe von Toul, welche als „Dekane" der Kirchenprovinz Trier nicht hinter dem Bischof von Metz zurückstehen wollten, von diesem das Rationale bereits frühzeitig, wohl noch im 11. Jahrhundert, angenommen.

Das Rationale tritt in Toul nicht erst, wie Rohault de Fleury angibt, bei Bischof Roger d'Ostenze de Marcey (1230—1253), sondern schon auf dem Siegel des Eudes von Sorcey (1218 bis 1228) auf und noch früher bei Petrus von Brixey (1165—1192), vielleicht trägt es bereits des letzteren Vorgänger, Heinrich von Lothringen, im Jahre 1149 in Form des Palliums.[4]) — Es hat in Toul vornehmlich drei verschiedene Formen; auf älteren Monumenten erscheint es als Kollier, das mit Perlen und Gemmen besetzt oder mit Fransen verziert ist, auf der Brust hängt ein kürzerer oder längerer Behang; so sehen wir es auf den beiden Siegeln des Bischofs Petrus von Brixey vom Jahre 1171 und 1186; auf Siegeln zuletzt bei Johann von Sierk († 1303). Bei der zweiten Form wird der mittlere Behang durch ganz kurze Anhängsel, Kreuze oder Schellchen ersetzt, so hat es bei Bischof Eudes z. B. folgende Form. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts ist es ein Schulterband und später ein Schulterkragen mit zwei Pendants auf Brust und Rücken. Auf den Achseln treten Verzierungen auf, die sich allmählich zu halbkreisförmigen Schilden, zu Epauletten, entwickeln. Am schönsten sieht man diese Form auf einem Grabdenkmal des hl. Mansuetus in der Krypta der Kathedrale zu Toul, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Es besteht hier aus zwei konzentrischen Kolliers, von denen das eine die Worte trägt: Pater et Filius et Spiritus Sanctus. Die Epauletten stellen zugleich die Verbindung zwischen den beiden Kollier her. Auf einem etwas jüngeren Monumente in Blenod bei Toul ist es nur ein einfacher Schulterkragen.[1])



Viele Jahrhunderte hatte Toul seine alte Insignie bewahrt, auf Siegeln, Grabdenkmälern, Wand- und Glasgemälden die Bischöfe damit bekleidet,[2]) bis man im Anfange des 18. Jahrhunderts darauf verzichtete, um sie nach 150 Jahren wieder zu nehmen.

14. Gehen wir nochmals zur Erzdiözese Köln, so finden wir das Rationale noch in dem einst zu dieser Kirchenprovinz gehörigen Bistum Lüttich. Bischof Albero II. erhielt es kurz nach Bernhard von Paderborn im Jahre 1135 von Papst Innocenz II. Nach einer alten Tradition soll es bereits Papst Stephan IX., früher Kleriker in Lüttich, dem Bischof Theoduinus († 1075) und seinen Nachfolgern verliehen haben.[3]) Diese Tradition läßt sich insofern mit der Geschichte vereinen, daß Papst Stephan dem Bischof Theoduinus vielleicht nur für seine Person das Rationale verlieh, wie ja auch Innocenz II. dem Bischof Albero die Insignie ausdrücklich als eine persönliche Auszeichnung konzediert. Daß es sich hier um das Rationale und nicht etwa um das Pallium handelt, wie ältere Liturgiker

---

[1]) Vergl. Barbier de Montault in: Mémoires de la soc. d'archéologie lorraine 3 sé. (Nancy 1885), vol. XIII.

[2]) Bennoit-Picardt, Histoire du diocèse de Toul (1707) p. 168.

[3]) Vergl. Gallia christiana, éd. 2, XIII (Paris 1874) 937: Quando praesul Tullensis pontificaliter celebrat, utitur superhumerali, ratione dignitatis decanatus quem gerit: quia decanus aliorum privinciae episcoporum existit, nec ullus alter episcopus est in tota Ecclesia nisi unus in Graecia, qui hoc ornatur decoretur. Vergl. ibid. col. 371 die Aufzählung der ehedem zur Kirchenprovinz Trier gehörigen Bistümer.

[4]) Die Abbildungen der hier genannten Siegel bei Robert, Sigillographie de Toul (Paris 1868), andere Monumente bei Martin, Histoire des diocèses de Toul, Nancy, St. Die (Nancy 1899); ferner Abbild. 3, 7, 8 der Beilage.

[1]) Ueber die Entwicklung des Rationale zu Toul vergl. außerdem des Verfassers Arbeit in: „Zeitschrift für christliche Kunst" XVI.

[2]) Hic (Stephanus) superhumerale et eius usum Theoduino episcopo suisque successoribus misit recordatus suae nutricis ecclesiae Leodiensis. Monum. Germ. XXV, 33.

[3]) Quia ergo personam tuam .... sanctae Leodiensi Ecclesiae utilem fore credidimus, ex apostolicae sedis benigenitate te duximus honorandum .... et usum rationalis, postquam in episcopum consecratus fueris personae tuae concedimus. Innocentii II epist. n. 196. Migne 179, 248.

Digitized by Google

glauben,[1]) bezeugt die konstante Tradition der Lütticher Kirche, beweisen die Monumente. Noch heute bewahrt der Domschatz eine Büste des hl. Lambert aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, die mit unserer Insignie bekleidet ist. Sie besteht hier aus einem Schulterkragen mit drei kurzen, breiten Ansätzen. Auf den Achseln ist sie mit runden Schilden verziert.[2]) Aehnliche Form hat das Rationale auf dem schönen Standbild des Heiligen in der Servatiuskirche zu Mastricht[3])

15. Aus dem Westen müssen wir uns zum Osten begeben, um das letzte, uns bekannt gewordene Rationale in Augenschein zu nehmen. Es befindet sich im Domschatze zu Krakau; es ist besonders beachtenswert wegen seiner ganz abweichenden Form. Wir werden es näher beschreiben in der Zusammenstellung der uns noch erhaltenen Rationalien.

Rohault de Fleury hat außer den hier aufgezählten Bistümern noch einige andere genannt, welche im Besitze des Rationale gewesen sein sollen, oder doch wenigstens Monumente abgebildet, auf denen es auftreten soll; indes in keinem der von ihm aufgeführten Fällen läßt es sich mit Sicherheit nachweisen.[4]) Es handelt sich vielmehr durchweg um die im 12. und 13. Jahrhundert übliche Verzierung der Kasel. Denn es besteht bereits im 11. Jahrhundert, wie der Kodex der Uota zeigt, die Gewohnheit, „die an sich einfachen, ungemusterten Gewänder an den Rändern und vor allem um den Hals herum, wie einen Kragen, durch goldene Besatzstreifen zu zieren. Wir finden sie bei männlichen und weiblichen Gestalten, und wo sie einen größeren Raum gewinnen, werden sie durch eingezeichnete Ringel noch belebt. Diese Neigung wird im 12. und 13. Jahrhundert besonders in Deutschland sehr allgemein".[5]) Barbier de Montault[6]), welcher unserem Gegenstand wiederholt seine Aufmerksamkeit zugewandt hat, glaubte es sicher in Poitiers nachweisen zu können an einer dort aufgefundenen Statue.[7]) Indes nach der mitgeteilten Abbildung zu urteilen, handelt es sich hier nur um eine etwas eigentümliche Form des Amikts, der bekanntlich das ganze Mittelalter hindurch als ein Kragen über der Kasel getragen und reichlich ausgestattet wurde.[1])

Nachdem im Vorstehenden der Versuch gemacht ist, die Bistümer zusammenzustellen, in denen sich mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit das stoffliche Rationale dauernd oder vorübergehend nachweisen läßt, wollen wir jetzt die Kirchen bezw. Monumente mit dem metallenen Rationale aufzählen. Hier fließen die Quellen noch spärlicher und trüber, einmal weil es wohl weniger im Gebrauch war, dann weil die Monumente nur in ganz wenigen Fällen es so deutlich zur Anschauung bringen, daß über die Erklärung und Deutung kein Zweifel obwalten kann.

Mit voller Gewißheit läßt es sich zunächst nachweisen in Reims. Wir haben oben bereits die Beschreibung des kostbaren und einfachen Rationale nach dem alten Inventar der Reimser Kirche angeführt. Interessant ist, wie selbst auf den Monumenten der Unterschied der beiden Rationalien bemerkbar ist. Die meisten Statuen, wie Papst Klemens, die Erzbischöfe am Nordportale (13. Jahrhundert) und am Hauptportale (14. Jahrhundert), sowie Heinrich von Braisne (1222) tragen mit dem Pallium das reiche, kostbare Rationale, zwei andere sind hingegen nur

---

[1]) Georgi, Liturgia Rom. Pontific. I (1731), 223.

[2]) Abbild. Reusens, Elements d'archéologie chrét. II, 479.

[3]) Bock, Liturg. Gewänder II, 204.

[4]) Genannt werden z. B. ein Siegel des Erzbischofs Arnold von Trier († 1183), des Bischofs Richard von Avranches († 1171), eine Bibel aus Limoges (jetzt Paris), eine Miniatur im Britischen Museum, die den hl. Gregor I. darstellt, häufig als Dunstan bezeichnet, das Reliquiar des heiligen Renobert zu Varcy. La Messe, VIII, 703. pl. 698.

[5]) Swarzenski, Regensburger Buchmalerei S. 120. — Die Gewohnheit, den Saum der Gewänder zu verzieren, hat sich bis übers Mittelalter hinaus erhalten; vergl. z. B. die schöne Kreuzabnahme am Siebenschmerzenaltar zu Kalkar. Abbild. bei Clemen, Kunstdenkmäler, Kreis Cleve (1892), S. 63.

[6]) Particularité du costume des evéques de Poitiers. Bulletin monum. XLIII (1877), 621 ss., cfr. ibid. XLVI, 473.

[7]) Die Verzierung der Kasel an der Halsöffnung ist übrigens nicht immer und wahrscheinlich überhaupt nicht so oft, wie man wohl annimmt, eine Zugabe der Miniaturisten, die mittelalterliche Kasel trug tatsächlich äußerst reichen Schmuck. Beachtenswert ist in dieser Hinsicht das Inventar der Paulskirche zu London vom Jahre 1295, wo u. a. aufgezählt sind: Casula de rubeo sameto qui fuit Fulconis episcopis, cui apponitur antiquum dorsale colaerigatum interlaqueatum de auro fino, cui inserantur quattuor berilli et tres circuli aymallati et quattuor lapides sculpti et quattuor alemandini et in medio agnus Paschalis. Item casula Hugonis de Orivalle de albo diaspro cum pectorali et dorsali largo de flosculis de fino auro. Monasticum Anglican. III, 320; ibid. weitere Beispiele; vergl. Ducange, Glossarium s. v. pectorale, dorsale. — Noch heute zeigt eine interessante Kasel im Domschatze zu Halberstadt eine für unseren Gegenstand bemerkenswerte Ausstattung. Dieses glockenförmige Gewand aus dem 14. (?) Jahrhundert ist nämlich mit einem kragenartigen Kopfausschnitt versehen, der um 1100 entstanden sein dürfte, ferner mit zwei Schulterstücken um 1200. Kragen wie Schulterstück sind jedenfalls von einer alten, unbrauchbar gewordenen Kasel später auf den neuen Seidenstoff gesetzt. Auf dem Kragen sind in Goldstickerei Christus und die Apostel dargestellt, auf den Schulterstücken sind die Heiligen Michael und Euphemia unter romanischen Rundbogen eingewirkt. Außerdem hat die Kasel als Verzierung ein Kreuz, das durchaus die Form des Palliums nachahmt. (Abbild. bei Hermes, Der Dom zu Halberstadt, 1896, S. 113.) Solche Beispiele mahnen bei der Bestimmung des Rationale zur Vorsicht, namentlich wenn es sich um den Schulterkragen und die palliumähnliche Form handelt.

[1]) Vergl. Cerf, Le Rational l. c.

Digitized by Google

mit dem geringeren verziert, nämlich der heilige Remigius, wie er das Oelgefäß zur Salbung der Könige empfängt, und der hl. Nicasius, der sein eigenes Haupt in den Händen trägt. Cerf erklärt diese Verschiedenheit aus dem Umstande, daß das kostbare Rationale 1488 nach dem Brande der Kathedrale verpfändet wurde, jene beiden Statuen aber nach dieser Zeit entstanden. Bereits 1452 hatte man es verpfändet, um den Nöten der Stadt abzuhelfen; es wurde aber wieder eingelöst, da es 1470 im Schatzverzeichnis aufgeführt ist. Auch im Schatzverzeichnis vom Jahre 1518 wird es nochmals genannt.

Nach Cerf trug in Frankreich nur der Erzbischof von Reims das Rationale, und zwar habe er dieses Vorrecht als Konsekrator der Könige genossen.[1]) Indes dürfte weder das eine noch das andere richtig sein; denn auch andere französische Bischöfe haben es anscheinend getragen; so dürfte das im Sakramentar des Ratoldus erwähnte Rationale hierher gehören. Es findet sich ferner auf einer Statue im Dom zu Chartres. Namentlich aber ist es in Deutschland in Gebrauch gewesen, wie es auch in Italien nicht unbekannt war. Deutlich sieht man es an der Figur des Papstes Klemens im Georgenchor in Bamberg,[2]) ferner auf der erwähnten Stickerei des Fürsten von Solms-Braunsfeld, besonders auf einer Anzahl Siegel. Unzweifelhaft zeigen es einige Mainzer Siegel; hier erscheint es als eine viereckige Agraffe mit mehreren, reihenweise gestellten Steinen, nämlich bei den Erzbischöfen Christian I. († 1251), Gerhard I. († 1259) und Werner († 1284); außerdem sieht man es auf einem Siegel des Domstiftes mit dem Bilde des hl. Martinus, der außer dem Pallium auch ein Rationale trägt.[1]) Auch der Bischof auf den Korßunschen Türen zu Nowgorod, die ca. 1150 in Magdeburg entstanden, scheint es zu haben.[2]) Auf drei Reliquienschreinen des 15. Jahrhunderts, die aus Maestricht in das K. Museum Parc du Cinquentaire zu Brüssel gelangten, hat es bereits P. Cahier konstatiert; es sind die Reliquiare der Heiligen Gondulphus, Monulphus und Valentin; die Heiligen tragen es über der Kasel auf der Brust in Form einer quadratförmigen Agraffe; ebenso der hl. Servatius an dem gleichnamigen Reliquiare in der Servatiuskirche zu Maestricht.[3]) Namentlich aber sieht man es auf einer Anzahl westfälischer Bischofssiegel des 12. und 13. Jahrhunderts, teils tritt es hier allein auf, teils in Verbindung mit dem stofflichen Rationale, das auf diesen Siegeln die Form des Palliums hat.[4]) Allein erscheint es bei Werner († 1151), Ludolf (1227) und Wilhelm V. (1529) von Münster, ferner bei Bernhard III. von Paderborn (1215, Widekind von Minden (1257), vielleicht auch noch bei Engelbert I. von Osnabrück (1245) und Wilhelm I. von Minden (1238).

In Verbindung mit dem Superhumerale kommt es vor bei Ludolf von Münster (1229), Bernhard IV. (1236) und Simon I. (1253) von Paderborn, Widekind (1257), vielleicht auch bei Johann von Minden (1242), endlich auch auf zwei Statuen am Südportal des Paderborner Domes. Wenn diese Zusammenstellung sowohl von den Angaben Tumblüts wie von denen P. Brauns abweicht, so kommt dies von der Schwierigkeit, mit Sicherheit auf den genannten Siegeln das Rationale festzustellen; zuweilen scheint es sich nur um eine agraffenförmige Verzierung zu handeln. Es muß überhaupt auffallen, daß die westfälischen Bischöfe auch das metallische Rationale getragen haben, da sie doch das stoffliche besaßen. Sollte es sich in den meisten Fällen nicht vielmehr um eine agraffenförmige Verzierung der Kasel handeln, wie sie uns auf den Miniaturen jener Zeit so oft begegnet? In zahlreichen Fällen sehen wir direkt unter der Kopföffnung der Kasel, in Verbindung mit dem Amikt auf Miniaturen eine

[1]) Reims soll nach Cerf das Rationale unter Erzbischof Hinkmar erlangt haben. Tatsächlich hat Hinkmar zwei Pallium erhalten, das erste, von Papst Leo IV. ihm verliehen, durfte er nur an bestimmten Tagen gebrauchen. Damit nicht zufrieden, erwirkte er sich durch Vermittlung des Kaisers Lothar I von Papst Nikolaus I. ein zweites Pallium, dessen er sich täglich bedienen durfte. Nikolaus bemerkt in seinem Brief, dieses Privileg habe er bisher noch niemanden gewährt und werde es auch in Zukunft keinem Erzbischof gewähren. (Floduardi Histor. Eccl. Remens. l. III c. 10. Migne, P. L., 135, 151.) Dieses zweite Pallium soll nichts anders als das Rationale gewesen sein. Indes läßt der Bericht und die Antwort des Papstes eine solche Erklärung durchaus nicht zu. Der Papst hebt ausdrücklich das Große seiner Konzession durch die Bemerkung hervor, das Pallium sei in diesem Umfange noch nie einem Erzbischofe gewährt. Erzbischof Bruno von Köln erhielt übrigens ebenfalls im Jahre 954 das Privileg, das Pallium „gegen die Gewohnheit so oft zu tragen, als er wolle" (Vita Brunonis n. 27. Migne, P. L. 154, 960). Daß aber das Privileg Hinkmars, zwei Pallium erhalten zu haben, nicht einzig dasteht, wissen wir aus dem Leben des Erzbischofs Lanfrank, dem bei seiner Ankunft in Rom Papst Alexander III. „zwei Pallium übergab, eins, was er nach römischer Gewohnheit vom Altare nahm, und ein zweites, das er selbst bei der heiligen Messe zu tragen pflegte, überreichte ihm zum Zeichen seiner Zuneigung". Vita Lanfranc. n. 24. Migne, P. L., 150, 49.

[2]) Abbild. Hasak, Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts (Berlin 1899), S. 64. Weese, Der Dom zu Bamberg (München 1898), Taf. 34.

[1]) Abbild. Würdtwein, Nova subsidia diplomatica III (Heidelberg 1782), Taf. XVIII, IX; Taf. 19, 20. Ueber das Stiftssiegel vergl. „Zeitschr. für christl. Kunst", Jahrg. I.

[2]) Abbild. Goldschmidt, Studien zur Gesch. der sächs. Skulptur (Berlin 1902), S. 7. Auch auf dem ebendaselbst abgebildeten Grabmal des Bischofs Friedrich von Wettin im Dom zu Magdeburg sieht man auf der Brust eine runde Verzierung, die hier mit einem Kreuze versehen ist.

[3]) Cahier, Nouveaux mélanges II, 174. 177. 178.

[4]) Abbild. der aufgezählten Siegel in: Die westfälischen Siegel des Mittelalters. 2. Heft. (Münster 1885), besonders Taf. 43—54; bearbeitet von Tumblüt; vergl. II, 1, 11.

Digitized by Google

runde Verzierung, in Form einer Agraffe.[1]) Ich möchte darin eine Art des Pektorale sehen, das uns in alten Inventarien begegnet; so erwähnt ein Nekrologium der Kirche von Chartres ein Pektorale „aus reinstem Golde und mit kostbaren Gemmen".[2]) Ob wir ein solches Pektorale nicht auf vielen westfälischen Siegeln vor uns haben? In einzelnen Fällen, wie bei Bischof Bernhard III. (1239) von Paderborn, muß man allerdings wohl ein Rationale annehmen; hier ist es eine viereckige, mit kostbaren Steinen gezierte Brustplatte, von der zwei kleine Quasten herabhängen; anscheinend ist sie mit dem Amikt in Verbindung gebracht. Anders wie bei den Bischöfen lag die Sache bei den Erzbischöfen; sie trugen das Pallium, wenn sie dazu noch das metallische Rationale als Auszeichnung wünschten, so ist das wohl erklärlich. Tatsächlich verlieh denn auch Papst Johannes XIX. († 1033) dem Patriarchen Poppo von Aquilega außer dem Pallium den Gebrauch des Rationale. Daß es sich hier um zwei verschiedene Ornatstücke handelt, geht aus der päpstlichen Bulle deutlich hervor; denn Johannes gestattet dem Patriarchen, das Rationale an ebendenselben Tagen zu tragen wie das Pallium.[3])

Hiermit dürfte die Liste jener Bistümer und Erzbistümer erschöpft sein, in denen sich das Rationale bis jetzt nachweisen läßt. Lokalforschungen werden vielleicht noch manche Monumente hinzufügen, auf denen Bischöfe auf der Brust eine agraffenartige Verzierung tragen. So lange aber nicht literarische Zeugnisse hinzukommen, wird man nicht leicht in solchen Verzierungen sofort ein Rationale vermuten dürfen; denn es scheint tatsächlich doch nur in sehr wenigen Kirchen üblich gewesen zu sein. Auffallend ist das seltene Auftreten des Rationale in Italien; hier ist es überhaupt bis jetzt nur nachweisbar in Aquilega, während wir das Superhumerale dort gar nicht nachweisen können.

### 6. Monumente.

Haben sich in den anderthalb Dutzend Bistümern, in denen das Rationale im Gebrauch war, aus dem Mittelalter auch einige Monumente bis auf unsere Tage hinübergerettet? Ein metallisches Rationale ist uns nicht erhalten geblieben; das ist bei der Seltenheit dieser Insignie und bei dem materiellen Werte derselben auch nicht zu verwundern. Glücklicher war das minder kostbare Superhumerale daran, es reizte weniger die Habgier und so sind denn glücklicherweise einige Exemplare bis auf uns gekommen. Wir können sie unterscheiden in solche, die noch gegenwärtig im liturgischen Dienste verwendet werden, und in solche, die man heute als ehrwürdige Monumente einer vergangenen Zeit in Museen oder Kirchenschätzen aufbewahrt. Beginnen wir mit den letzteren.

(Fortsetzung folgt.)

[1]) Siehe Rohault de Fleury, La Messe, pl. 500. 512. 518. 546. 550. 576. 604. 635. 640.

[2]) Vergl. Ducange, Glossarium s. v. pectorale; ebendaselbst ist die Rede von runden Pektoralien mit Goldsäumen. Ducange l. c.

[3]) Joan. XIX. Ep. ad Popponem: De rationali antem idipsum praecipimus, ut in ceteris festivitatibus utamini, quemadmodum et de pallio.

## Literatur.

**Das bischöfliche Rationale. Seine Entstehung und Entwicklung. Von Dr. theol. Ludw. Eisenhofer, Prof. am bischöfl. Lyzeum in Eichstätt. Mit 9 Abbild. München, Lentersche Buchhdlg. 1904. 49 S. kl. 8°.**

Eisenhofers Broschüre handelt über Verbreitung und liturgischen Gebrauch, über Ursprung und Formentwicklung des Rationale. Um so manche hier in Betracht kommende Frage glücklich lösen zu können, mangelte dem Verfasser anscheinend die etwas weit zerstreute Literatur; so hat er die französischen Arbeiten über diesen Gegenstand offenbar nur zum geringen Teile einsehen können; selbst Barbier de Montault wird nur nach der Studie P. Brauns über das Rationale in der „Zeitschrift für christl. Kunst" (1903) zitiert. Derselben Arbeit ist vielfach das statistische Material entlehnt. Hier wäre manches nachzutragen bezw. zu modifizieren. Wo sich Verfasser auf eigene Füße stellt, geht er nicht immer glücklich voran. So wenn er mit Berufung auf die von Fleury beigebrachten Abbildungen der Verbreitung des Rationale in Frankreich weitere Grenzen ziehen will, als Braun es getan. Fleury ist fast immer ein unzuverlässiger Führer, aber vielleicht niemals mehr als in seiner Materialiensammlung über das Rationale, dessen Entwicklung ihm offenbar nicht recht bekannt war. Noch mehr dürfte Verfasser mit seiner These über den Ursprung des Rationale fehl gegangen sein; daß man auch nach Lönings Untersuchungen über den 6. Kanon des Konzils von Macon von einer Fiktion des gallikanischen Palliums reden darf, beweist die hochbedeutsame Gewandstudie Wilperts Un capitol di storia del vestiario, die von Eisenhofer zwar einmal zitiert, aber wohl nicht genauer eingesehen wurde. Was über den Zusammenhang des Rationale mit dem Gabelkreuz der Kasel unter Berufung auf einige alte Autoren gesagt wird, muß man ebenfalls ablehnen, bis es besser bewiesen ist; eine Art Gabelkreuz findet sich schon auf sehr alten Pänulen, wo an eine Erinnerung an das Pallium gar nicht zu denken ist. Eine Erklärung des reichen Bilderschmuckes, die sich allerdings bei Braun noch nicht findet, die ich aber inzwischen im „Kirchenschmuck" (1904) gegeben habe, hätte eigenlich nicht fehlen dürfen. — Auf weitere Einzelheiten kann ich mich an dieser Stelle nicht weiter einlassen; unsere Kenntnis über die geschichtliche Entwicklung und Verbreitung des Rationale ist durch Eisenhofers Arbeit nicht wesentlich gefördert worden.

Rom. P. Beda Kleinschmidt O. F. M.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 8. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Paramentenpracht in deutschen Franziskanerkonventen und der Kampf gegen sie.

Aus der Chronik eines Minoriten.

Es ist ein oft wiederkehrender Gedanke, wenn man auf die kulturhistorische Bedeutung des hl. Franz von Assisi zu sprechen kommt, daß er einen belebenden, ja wunderbaren Einfluß auf die Entwicklung der Kunst ausübte; „kein fürstlicher Mäcen" habe die Kunst so mächtig gefördert als Franziskus und sein Orden (Frkf. zeitgem. Broschüren, N. F. IV, H. 4, S. 111). Ja, man geht sogar so weit, zu behaupten, Franz habe den alten Stoff der christlichen Legende (!) als einen gleichsam ganz neuen der Kunst zugeführt (Thode).

Dem gegenüber ist vor allem festzustellen, daß Franz persönlich mit Kunst und Kunstentfaltung nichts zu schaffen hat; er hatte andere Ideale: Armut und Kreuzesliebe. Wenn er mit persönlicher Bauarbeit die drei bekannten Kirchlein, darunter Portiunkula, baut bezw. restauriert, so geschah es lediglich dazu, um sie vor gänzlichem Verfall zu bewahren; zudem glaubte er dabei, einem Ruf von oben folgen zu müssen (Bonav. Legenda maior II, 1). Im übrigen hielt er vor allem streng auf Reinlichkeit der Kirchen, Sauberkeit der Paramente und des Linnens, Würdigkeit der eucharistischen Gestalten. Das hübsche Büchlein »speculum perfectionis«, das Sabatier für die prima vita des Heiligen hält, das aber sicher aus späterer Zeit stammt, trotzdem aber Stücke enthält, die der Kompilator aus den ältesten Quellen herübergerettet hat, enthält manch' rührenden Zug dieser Gesinnung des Heiligen. Er selbst legt hier den Besen an zur Reinigung, gibt seinen Gesellen wiederholt Anleitung, in den Kirchen auf die Beschaffung sauberer Leinwand zu dringen, ja sogar gute Hostienbackeisen zu verbreiten — eines der letzteren soll jetzt noch in Reate gezeigt werden.

Freilich, wie in anderen Dingen, so setzten sich auch auf diesem Gebiet schon seine nächsten Schüler und Nachfolger in Widerspruch mit der Einfachheit ihres Meisters. Der Prachttempel, den Elias von Cortona im Einverständnis und mit Unterstützung des Papstes Gregor IX. auf dem „Höllenhügel" bei Assisi erbaute, der dann das Grab des Heiligen zum „Paradieseshügel" umschuf, steht im vollen Gegensatz zu der von Franz gewollten Einfachheit bei Aufführung von Gebäuden und Kirchen.

Vergeblich ist der Protest der „echten" Jünger — eines Leo, eines Aegidius. Die Zertrümmerung des aufgestellten Opferstocks durch Leo wird mit körperlicher Mißhandlung geahndet, und grollend ziehen sich die „Genossen" in ihre umbrische Einsamkeit zurück mit ihrem »beata solitudo est sola beatitudo« —.

Derweil geht die Entwicklung zur Kunst und Prachtentfaltung ihren Gang.

Schon bei der Uebertragung des Leibes des Heiligen in die neue Prachtkirche schickt Gregor IX., wie die drei Genossen und nach ihnen die Chronik der 24 Generale erzählen, eine prächtige crux gemmata mit vielen kostbaren Festornamenten — im Kreuz oben war bereits ein Kreuzpartikel —, Franz selbst aber

Digitized by Google

liegt im Habit des Armen auf kaltem Stein, eingeschlossen im Felsen. —

Droben in Oberitalien wölbt sich über dem Grab des Wundermanns Antonius von Padua ein Wunderbau, der seinesgleichen kaum hatte — auch dieser Bau stand den Gedanken eines Franz so fern wie in Sirius' Weiten —, aber hier sieht man, wie das Franziskanertum nicht der treibende, sondern schon der getragene Teil ist. Franz und Anton sind große Nationalheilige geworden, sie gehören nicht mehr bloß dem Orden an, sondern den Zeitgenossen überhaupt, und diese sind es, vorzüglich Laien, welche diese Prachtbauten ausführten, auch andere Kirchen prachtvoll bauten und dann den Brüdern überließen, wie z. B. S. Maria gloriosa dei Frati in Venedig.

Damit soll der Einfluß des hl. Franz auf die Kunstentwicklung keineswegs ganz herabgestimmt werden — aber er war mehr ein indirekter. Bekannt ist sein Verhältnis zur Natur, bekannt die hundert schönen Züge, in denen diese Liebe widerstrahlte, die dann in den schönen Darstellungen eines Thomas von Celano, eines Bonaventuren und anderer niedergelegt wurden. Nun traten Männer auf, welche sich des von dem Heiligen zu diesem Zweck unbewußt gegebenen Stoffes genial bemächtigten, wie Cimatur und Giotto u. a.

Diese großen Künstler mögen Anregung von Franz empfangen haben, aber sie sind der Hauptsache nach doch mehr Blüten der großen kulturgeschichtlichen Entwicklung des italienischen Geistes in der damaligen Zeit gewesen.

Doch die Reaktion gegen die superfluitas und curiositas — gegen das Uebermaß und das Ueberfeine blieb nicht aus. Bekannt sind die Bestimmungen des Generalkapitels von Narbonne 1260, die dann später auf dem Generalkapitel zu Assisi 1354 unter Wilhelm Farineri erneuert wurden. Die Rubrik III handelt von der observantia paupertatis und besagt: Da das Ueberfeine und das Uebermaß direkt der Armut entgegentritt, so verordnen wir, daß alles Auffallende an Malwerken, Reliefbildern, Fenstern, Säulen und derartigem, daß alles Uebermaß in der Länge, Breite und Höhe an den Bauten streng vermieden werde. Die Kirchen selbst seien nicht gewölbt (testu dinatae) — mit Ausnahme des Chors. Ein Campanile in der Form eines Turms soll keine Kirche haben — ebensowenig werden Glasfenster mit historischen Darstellungen oder Bildnissen geduldet, ausgenommen, daß auf dem Hauptfenster hinter dem Hochaltar Bildnisse des Gekreuzigten, der allerseligsten Jungfrau, des hl. Johannes, Franziskus und Antonius angebracht werden dürfen; was sonst noch da ist, soll bei Gelegenheit der Visitationen entfernt werden.

Die Brüder dürfen golddurchwirkter oder seidener Kultkleider sich nicht bedienen — Cingula und Stolen sind ausgenommen —, auch sollen sie sich solcher nicht leihweise bedienen. Wo sie sich vorfinden, sollen sie wie oben abgeschafft werden.

Das Kapitel von Narbonne fügt noch bei: Rauchfässer, Kreuze und Lampen von Silber werden nicht geduldet, die Kelche müssen von einfacher Form sein, und zwar nur glatt (in opere plano) und dürfen das Gewicht von 2½ Mark nicht übersteigen. Es sollen nicht mehr Kelche da sein als Altäre, ausgenommen Einen pro conventu.

Man sieht: dies sind Bestimmungen, die einer weiteren Entwicklung und Entfaltung von Kunstformen aller Art gerade nicht Vorschub leisteten.

Diese Anordnungen scheinen übrigens nicht überall und in allweg streng eingehalten worden zu sein, wenigstens nicht in Italien und, wie das folgende zeigen wird, auch nicht in Deutschland; daher die bitteren Klagen der Strengeren und, wenn sie die Macht und Gelegenheit hatten, auch ihr energisches Vorgehen gegen die übermäßige Pracht der Paramente.

Ein solches Vorkommnis berichtet uns der Minorit Glaßberger. Dieser schrieb eine Chronik hauptsächlich der Straßburger und sächsischen Ordensprovinz etwa 1508 zu Nürnberg, wo er Konfessor der Klarissinnen war. Sie ist herausgegeben zu Quaracchi bei Florenz 1887 als dritter Band der Analecta Franciscana. Er berichtet wie folgt:

Im Jahr 1467 wird im Konvent zu Mont-Luçon (Bourbonnais, Frankreich) ein Generalkapitel der Brüder von der

Digitized by Google

Observanz (strengere Richtung) der zitramontanen Familie gehalten und dortselbst der ehrwürdige Vater Bruder Johannes Philippi, Vikar der burgundischen Provinz, zum Generalvikar gewählt. 1468 betritt dieser die Straßburger Ordensprovinz, visitiert einige Konvente und begibt sich dann nach Basel, um auch dort zu visitieren. 1469 erläßt er von Heidelberg aus an den Frater N. zu Basel folgendes Schreiben:

Sintemalen durch mehrere Päbste, insonderheit durch Clemens V., in der Erklärung unserer Regel unter Form strengen Befehls uns verboten worden ist, Paramente zu besitzen, an welchen Ueberfülle, zu große Kostbarkeit oder irgend welche Uebertriebenheit zur Schau tritt, deßhalb weil derartige Dinge unserem Gelübde und Stand nicht entsprechen können, vielmehr eher nach Schätzesammeln und Ueberfluß schmecken, was alles unserer Armut Eintrag thut, da ferner auf unseren Generalkapiteln, insonderheit auf dem von Salamonba (1461), strenge vorgeschrieben worden ist, daß derartige Dinge, wo immer sie sich finden, aus unsern Conventen durch die Visitatoren entfernt werden, daß in Zukunft von den Brüdern derartige Gegenstände unter keiner Bedingung angeschafft oder angenommen werden dürfen, da aber trotzdem diese Zustände fast nirgends eine Besserung erfahren, im Gegenteil die Brüder viele übertriebene und überflüssige Paramente sich angeschafft haben und nicht aufhören, sich anzuschaffen oder, wenn als Geschenk angeboten, anzunehmen, da ferner gar manche, uneingedenk ihres eigenen Seelenheils und mit Verleugnung der Furcht Gottes, die Vorgesetzten, die solche Paramente nicht annehmen wollen oder die bereits angenommenen wieder weggeben wollten, persönlich oder durch andere, absonderlich Laien, daran zu hindern versucht haben, da also kein anderer Weg offensteht, die schlimme Absicht derartiger Brüder zu hintertreiben, außer daß man gegen sie mit Strenge und dem Schwert des Geistes zur Einschüchterung vorgeht — so folgt nunmehr, daß ich dir mit Gegenwärtigem auftrage in Gewärtigung heilbringenden Gehorsams und dir unter der Strafe der Exkommunikation aufbürde, daß du folgende Gegenstände, deshalb, weil sie nach meinem Urteil und nach dem der Diskreten und Prälaten für unsern Stand ganz und gar nicht passen, bis zum nächsten Osterfest aus deinem Convent entfernst und mit Beiziehung der Diskreten deines Convents, alle diese Gegenstände entfernst und entfernen läßt und sie den Bürgermeistern (consules) der Stadt auslieferst: letztere wirst du über meine Absicht, über die Reinheit der Regel, über unsere Verpflichtung hinsichtlich des Gelübdes der Armut aufklären und in aller Treue und Ergebenheit geneigt machen, daß sie diese Gegenstände gerne und ohne Aergernisnahme, im Gegenteil mit Selbsterbauung übernehmen, dann andern Personen und Orten, denen der Gebrauch derartiger Gegenstände erlaubt ist, übergeben, wie es ihnen der Herr eingeben wird. Es sind aber dies folgende vier Gegenstände:

1. ein silbernes Rauchfaß,

2. zwölf silberne Schilde, welche an den Rauchmänteln (cappae) und den Caseln entweder noch angebracht sind oder in der Sakristei, getrennt von diesen Paramenten, von dem Sakristan aufbewahrt werden,

3. eine jener zwei Monstranzen von Silber, die bei Euerem Konvent sich befinden — welche — bleibt dir überlassen. —

4. Alle Rauchmäntel — gute und schlechte, die im Convent sind, da es in der Observanz nicht herkömmlich ist, überhaupt sich Rauchmäntel zu bedienen; darum will ich, daß alle unwiderruflich entfernt werden. Und damit hiebei ja kein Zweifel sei, untersage ich von jetzt an allen Brüdern, die mir untergeben sind, sie mögen in Verhältnissen leben wie immer sie sein mögen, für Gegenwart und alle Zukunft, den Gebrauch dieser vier Gegenstände streng. Dabei befehle ich beim heiligen Gehorsam, den Diskreten deines Convents, da sie mit Gegenwärtigem meine Absicht deutlich erkennen, daß sie dir hiebei ihre Hilfe und wirksame Handreichung gewähren — hiebei verbiete ich den Diskreten selbst, wie allen andern Brüdern bei der Strafe der Exkommunikation latae sententiae dich bei genanntem Geschäft, nämlich bei der Ent-

Digitized by Google

fernung vorgenannter vier Gegenstände und der Uebergabe an die Consuln, insgleichen bei der dauernden Fernhaltung derselben irgendwie zu hindern. Gegeben im Convent von Heidelberg am 3. Dezember 1469. —

Dieses strenge und energische Einschreiten gegen die Behaltung besserer Paramente macht selbst unsern Glaßberger, der doch auch der Observanz angehörte, hinterdenklich, und er fügt folgende wehmütige Betrachtung, die auch wegen der in ihr enthaltenen Gegenüberstellung von französischem und deutschem Klerus interessant ist, aus eigenem hinzu:

„Gut! Mag anders denken, wer will; jeder hat seinen eigenen Geschmack. — Ich aber meine, Chormäntel zu haben, die der Kirchenjahrszeit und dem heiligen Ort entsprechen und Gott zur Ehre gereichen, ist auch in der regulierten Observanz nicht nur nicht unerlaubt, sondern auch ganz am Platz, damit die Ungebildeteren unter dem Volk, welche Gott und seine Größe nur durch den Anblick von äußerlichen Formen zu schätzen vermögen, aus der Majestät des äußeren Gottesdienstes, die Größe und den Ruhm dessen, der mit diesen Dingen geehrt wird, einigermaßen erkennen, ihn fürchten, ehrerbietig verehren, lieben und auf dem Weg der Schönheit kirchlichen Schmuckes zur Sehnsucht nach der unsichtbaren Schönheit des Himmlischen angeleitet werden. Wer weiß denn nicht, daß die Volksmassen (plebes) Galliens (Frankreichs) darum von Gott fast nichts wissen, unzähligen abergläubischen Gebräuchen ergeben sind, Kirche und Klerus für nichts achten und den Lastern dienen, weil die Kirchen bei ihnen ohne alle Pflege, ihre kirchlichen Gewänder und die Gefässe, die zum Gottesdienst gehören, so gering, schmutzig und wertlos sind, daß sie, ich will nicht sagen den sie Benutzenden, sondern schon denen, die sie anschauen, Schrecken einflößen. — Ihre Altäre sind entblößt und starren vor Schmutz, ebendort wird auf Bildwerken weder Gott noch den Heiligen Raum gegeben, die Pallen (pallae) und heiligen Gewänder sind zerrissen, verfault — ein langes, volles Jahr (»Platonis annus«) verschlingt kaum ein einziges Pfund Wachs bei der Feier der göttlichen Geheimnisse, und dies in vielen Kirchen. — Darum wendet das Volk den Kirchen den Rücken, hängt sich nur an Irdisches, hat über Gott und das zukünftige Leben völlig heidnische Ansichten. So, glaube ich, kommt es, daß die Väter jener Landesteile, die zeitweise nach Deutschland — wo der Gottesdienst sehr feierlich ist, wo das katholische Stadtvolk die Kirchen, die sehr schön ausgestattet sind und der überirdischen Schönheit, die Gegenstand unserer Sehnsucht sein muß, Zier vor Augen stellen, sehr gern besucht, wo der Glanz der heiligen Kleider und Gefässe sehr groß ist — herüberkommen — wenn sie derartige bei ihnen ungewöhnliche, von uns aber zum Dienst göttlicher Majestät zugelassene Ausstattung sehen, uns der Uebertriebenheit und des Uebermaßes anklagen — wobei sie erst nicht die besonderen Verhältnisse der Gegenden in Rechnung ziehen, daß nämlich das, was wir Franziskaner beim Gottesdienst benützen, noch gering und bescheiden ist im Verhältnis zu dem, was andere Kirchen unseres deutschen Landes besitzen, und daß wir im Vergleich mit jenen geradezu arm sind. Denn daraus, daß die Kathedralkirchen in Frankreich das nicht haben, was wir, folgt noch keineswegs, daß wir Uebertreter der Armut sind; denn wenn sie das nicht haben, so ist daran nicht Liebe zur Armut, sondern Mangel an Religion im Volk schuldig — der französische Priester zelebriert mit einem Kelch aus Blei, sein Gold legt er in Wein an! soll also ich deutscher Priester übertrieben sein, weil ich den allerheiligsten Leib des Herrn in goldenem Kelche behandle!? Das sei ferne! Und so steht es auch sonst!“

Hiemit schließt Glaßberger seine eigene Betrachtung, die uns eine erwähnenswerte Gegenüberstellung französischen und deutschen Kirchenwesens damaliger Zeit gibt. Offenbar ist sie auch ein scharfer Ausfall gegen den burgundischen Generalvikar.

Derselbe visitiert um die gleiche Zeit in Nürnberg und befiehlt, die Schilde an den Meßgewändern abzunehmen. Das lassen sich aber die Nürnberger Patrizier nicht gefallen und erheben — nicht wenig

Digitized by Google

skandalisiert — Protest mit den Worten: „Seit wann ist es gegen Euer Statut, die Schmuckgegenstände, die unsere Vorfahren an ihren und unsern Meßgewändern gestiftet, zu tragen! Gebt sie also zurück, die ganzen Meßgewänder, und wir werden schon Leute finden, welche sie zu Ehren Gottes tragen werden!" Das wirkte — die clypei wurden wieder an den Caseln angebracht. Man sieht auch hieraus, wer den Franziskanern den angeblich ihr Armutsgelübde verletzenden kostbaren Paramentenschmuck gegeben hat — es waren Laien.

Der Konvent von Basel hatte unterdessen einen energischen Protest an Johannes Philippi eingesandt, in welchem er sagte, jener strikte Befehl, die vier genannten Kultgegenstände, weil sie anerkanntermaßen überflüssig, kostspielig und der Erhabenheit der Franziskanerprofeß unwürdig seien, abzuschaffen, habe ihn sehr betrübt, und er sei nicht in der Lage, dem Befehl nachzukommen, auch sei die Form des Befehls viel zu rigoros.

Der Generalvikar antwortete dahin: Die Worte, die Ihr mir schreibt, hättet Ihr nicht einmal denken, geschweige denn vorbringen und zur Tat werden lassen sollen — demütig gehorchen hättet Ihr sollen — dann hättet Ihr ein Verdienst des Gehorsams, kein Skandalum wäre entstanden, vielmehr ein hocherbauliches Exemplum. Und wenn Ihr Euch wundert über die rigorose Form des Befehls nämlich die Androhung der Exkommunikation l. s. — ein fulgur, der doch in keinem Verhältnis stehe zu dieser Sache — so hättet Ihr vielmehr Euch darüber wundern sollen, daß Ihr selbst so lange ungehorsam gewesen seid der Regel gegenüber und den Deklarationen, welche die Zurückschneidung aller derartigen Ueberflüssigkeiten in Kultgegenständen strikte anordnen. Doch, schließt er, will ich Euch nicht ohne Trost lassen und lasse die Milderung eintreten. Die ersten drei Punkte müssen befolgt werden: das silberne Rauchfaß, die zwölf silbernen Schilde und die eine der silbernen Monstranzen müssen bis Pfingsten weggegeben, mindestens auseinander genommen werden, und dies befehle ich auf speziell mir vom Papst gegebener Ermächtigung. Was die cappae (Rauch-Chormäntel) betrifft, so bestimme ich, nachdem ich mehrere Berichte, mündliche und schriftliche, eingeholt habe, daß Ihr drei von den besseren behalten dürft — pro processionibus corporis Christi et Rogationum — also bei theophorischen Prozessionen und bei der Bittwoche. Die andern sollt Ihr weggeben oder in andere Paramente verarbeiten. Er fügt hinzu, es sei seine Pflicht, so vorzugehen um des Geistes der Armut im Orden willen, er ernte persönlich, wie er wohl wisse, nur Trübsal und Beängstigung dafür — aber er müsse die bösen Keime ausrotten, wenn er nicht selbst verloren gehen wolle.

Der Konvent von Basel scheint sich in dieses Verdikt gefügt zu haben, wohl mit der gleichen bitteren Miene und dem gleichen Kopfschütteln, das der Minorit Glaßberger in seiner oben angefügten Betrachtung so drastisch zum Ausdruck brachte. Kunstbefördernd war ein solches Vorgehen jedenfalls nicht. — Doch die „Armut" galt ja über alles.

Ailingen. Prof. Dr. Gassenmeyr.

---

## Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfarrer Detzel.

(Fortsetzung.)

### 26. Hörbranz in Vorarlberg.

Wir haben im „Archiv" 1902 Nr. 6 von dem herrlichen Bilde „Mariä Verkündigung" in dieser Kirche gehandelt und zugleich eine Abbildung desselben gebracht. Nun ist auch diese Kirche einer vollständigen Renovation unterworfen worden und zwar unter Leitung unseres Diözesankunstvereins, weshalb wir hier eine Anzeige dieser Restauration bringen.

Der in schöner, fruchtbarer Gegend gelegene Pfarrort Hörbranz hatte früher kirchlich zu der eine Wegstunde entfernten Stadtpfarrei Bregenz gehört und wurde erst im Jahre 1756 durch Konfirmation seitens des Bischöflichen Generalvikariats Konstanz zu einer eigenen Pfarrei erhoben.[1]) Schon vor dem Jahre 1477 bestand hier

[1]) Vgl. Topographisch-historische Beschreibung des Generalvikariats Vorarlberg. Von Ludwig Rapp, fürstbischöfl. geistl. Rat von Brixen. Brixen 1897. III. Bd. III. Heft S. 230 ff.

Digitized by Google

eine Kapelle mit drei Altären, welch letztere aber bei einem Einfalle der Schweden 1647 vernichtet und vier Jahre darauf wieder neu erstellt wurden. Als die Errichtung der neuen Pfarrei beschlossen war, wurde das alte Kirchlein bedeutend vergrößert. Der Bau begann am 3. April 1754 und schritt so rasch vorwärts, daß schon am 11. November desselben Jahres (Patroziniumsfest) der erste Gottesdienst darin in feierlicher Weise gehalten werden konnte. Am 3. Juni 1760 ward die neue Kirche mit drei Altären eingeweiht. Aber im Laufe der Zeit schien auch diese Kirche für die vermehrte Bevölkerung zu klein und auch, namentlich der Turm, baufällig. Daher wurde in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts ein neuer Turm aufgeführt, und dies hatte wiederum die Vergrößerung der Kirche (um ein Fünftel) und des Friedhofes sowie die Anschaffung eines neuen Geläutes zur notwendigen Folge. Die neue Pfarrkirche, wie sie jetzt dasteht, wurde am 18. Juni 1855 vom Weihbischof und Generalvikar Georg Prünster mit drei Altären konsekriert: der Hochaltar zu Ehren der hl. Apostel Philippus und Jakobus, der eine Seitenaltar zu Ehren der unbefleckten Jungfrau Maria und des hl. Joseph, der andere zu Ehren des hl. Martinus und des hl. Wendelin. Das Schiff der Kirche, deren Lage die Ostung genau einhält, bildet ein Rechteck (27 Meter lang und 13 Meter breit) und das nur wenig schmälere Presbyterium fast ein Quadrat, dessen vordere Ecken abgeschnitten sind. Das ziemlich niedrige Schiff hat eine flache Decke, das Presbyterium ein sehr gedrücktes Scheingewölbe, und der Chorbogen schließt auch mit einem sehr gedrückten Bogen ab. Obwohl also von einem ganz einheitlichen Baustile nicht die Rede sein kann, macht doch diese Kirche einen gefälligen Eindruck. Bis in die 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts war die Kirche bloß weiß getüncht und sollte jetzt, nachdem das obengenannte Bild der Kirche überlassen wurde, auch renoviert werden, d. h. vor allem ausgemalt und mit neuen Fenstern versehen werden, und war hier die erste Frage nach dem Stile, in welchem dies geschehen sollte. Doch die Art und Weise der Chorwölbung, die Stuccaturrahmen am Plafond des Schiffes und vor allem die innere Ausstattung mit den drei Rokokoaltären wiesen von selbst auf diesen Spätstil.

Zur dekorativen Ausmalung der Kirche wurde nun der Maler Luger von Dornbirn berufen, welcher seiner Aufgabe, die Kirche in möglichst lichten Tönen zu behandeln, mit vollem Verständnis nachgekommen ist. Die Wände sind in lichtgrauem Tone gestrichen, worauf sich die Umrahmungen der Fenster und anderer Ornamente gut abheben, während die Decke des Schiffes noch heller gehalten und durch zahlreiche Stuckrahmen belebt ist, die selbst wieder durch gut imitierte Stuckornamentik bereichert sind. Der Plafond des Chores hat in seinen Gewölbefeldern verschiedene auf das allerheiligste Altarssakrament bezügliche Symbole erhalten, während in die Fensterzwickel grün in grün die vier Evangelistensymbole hineingemalt sind.

Ihre Hauptzierde aber hat die Kirche in figuraler Ausmalung erhalten. Der geräumige Plafond des Schiffes hat vier große und sechs kleine Felder, in welche die Legende des Kirchenpatrons, des heiligen Martinus, gemalt werden sollte und zwar in selbständigen Kompositionen und von Künstlerhand. Wir wandten uns deshalb an die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst" in München, und da wurde uns der daselbst lebende Kunstmaler August Müller empfohlen. Als wir auch die Jahresmappen dieser Gesellschaft durchblätterten, fanden wir diesen Künstler ehrenvoll vertreten und zwar in den Mappen von 1894 und 1900. Nach den biographischen Notizen daselbst wurde Müller in dem kleinen thurgauischen Dörfchen Warth 1864 geboren und wurde zuerst Dekorationsmaler und arbeitete in diesem Handwerke bis zum 21. Jahre. Dann aber vertauschte er das Handwerk mit dem Studium an der Akademie in München im Jahre 1885; der von Jugend auf ihn beseelende Drang, ein christlicher Maler zu werden, siegte über die äußeren Schwierigkeiten. Seine Lehrer waren Andreas Müller u. A. von Lietzen-Maier. Unter den ersten Werken des jungen Künstlers finden wir zwei Deckengemälde „Flucht und Martyrium des hl. Vitus" für die Pfarrkirche Tafertshofen bei Krumbach (in bayerisch Schwaben, 1892), dann ein

Digitized by Google

großes Deckengemälde „Mariä Krönung“ in Fresko im Chor der Pfarrkirche Ettenbeuren. Aber wie so manchem andern drohte auch unserm Künstler die Gefahr, ein Opfer der Fabrikkunst zu werden; doch rang sich sein idealer Eifer immer wieder durch. Er ist reifer, gewandter und allseitiger geworden, die Innigkeit in seinen Bildern hat sich vertieft und der seelische Ausdruck in seinen Köpfen lassen uns sein tiefes künstlerisches Empfinden ahnen. Dieses sein künstlerisches Können und Empfinden zeigt uns gerade auch der schöne Zyklus aus dem Leben des hl. Martinus, den er im Sommer vorigen Jahres in unsere Kirche nach Hörbranz geliefert und den wir nun des näheren betrachten wollen.

Von den drei Hauptbildern zeigt das erste jenen Vorgang, wie der hl. Martinus seinen Mantel mit einem Bettler teilt.

Wir sehen den Heiligen als jungen Soldaten im Alter von 17 bis 18 Jahren vor das Stadttor von Amiens hinausreiten, wo er bei strenger Winterkälte einem halbnackten Bettler begegnet, der ihn um ein Almosen bittet. St. Martinus, der, wie sein Biograph Sulpicius Severus sagt, „weder Geld noch Lebensmittel bei sich hatte, teilt mit diesem Armen aus Mitleid seinen roten Soldatenmantel mittels seines Schwertes, um ihn wenigstens vor der grimmigen Kälte zu schützen“. Es ist interessant, diese Komposition mit der gleichnamigen Fugels in der Stadtpfarrkirche zu Wangen zu vergleichen („Archiv“ 1902 Nr. 12). Unserem Meister Müller war der Flächeninhalt zum voraus gegeben und er mußte daher sehen, wie er die Darstellung in den für sie bestimmten Raum hineinkomponiere, der sehr groß war. Er hat daher dem Bettler noch eine kleine Gruppe beigegeben, eine Frau und ein Kind, die zwar in keiner Lebensbeschreibung genannt sind, aber doch eine ganz passende Beigabe sind, um das Bild zu beleben. Das Kind, in flüchtiger Stellung, klammert sich an die Mutter an, während diese kniend zum Heiligen hinaufschaut. Unter dem antiken Stadttor von Amiens sehen wir rechts einige vornehme römische Patrizier, echte Lebemenschen, stehen, die soeben dem Heiligen begegnet waren und jetzt seine Mildtätigkeit verspotten. Diese Figuren, zur Hauptgruppe hinzugedacht, beleben günstig auch diese Seite des Bildes. Weiter im Hintergrund sieht man noch zwei weitere Soldaten, Kameraden des hl. Königsmannes, die Straße hinaufreiten. Die Wintermorgenstimmung, die über das Ganze ausgegossen ist, zeigt vorzügliches künstlerisches Vermögen. Um einen tüchtigen malerischen Effekt zu erzielen, hat der Künstler das Pferd und die ganze Hauptgruppe als dunkle Masse von dem lichten Hintergrunde der Schneelandschaft sich abheben lassen.

Das zweite Hauptbild zeigt den Traum des Heiligen.

Als der hl. Martinus dem Bettler den Mantel geschenkt hatte, erscheint, wie sein Biograph weiter erzählt, in der darauffolgenden Nacht demselben im Traum der göttliche Heiland, umgeben von mehreren Engeln, in einer Glorie. Christus, auf einer lichten Wolke thronend und halbnackt, zeigt seinen heiligen Engeln, die den Herrn in ehrfurchtsvoller Haltung anbeten, das Mantelstück, welches der Heilige Tags zuvor dem Bettler schenkte, mit den Worten: „Martinus, der Katechumene, hat mich mit diesem Gewande bekleidet“. Mit der linken Hand weist der Heiland auf den unten schlafenden Heiligen hin, mit der Rechten hält er das Mantelstück. Zwei Engel links halten das Kreuz Christi, als das Erlösungszeichen, während die zwei oben auf Wolken schwebenden Engelchen sich über diese herrliche Erscheinung freuen, die dem hl. Martinus zu teil wird. Es sind hier gerade besonders die schönen und lieblichen Engelsgestalten, die reiches Leben in die Komposition bringen.

In dem dritten Hauptbilde ist die Verherrlichung des hl. Martinus dargestellt.

Er kniet als Bischof ganz im Vordergrunde auf den Wolken und schwebt, von Engeln und Erzengeln umgeben, in den Himmel hinauf; mit ausgebreiteten Armen dahinend, schaut er in dieser verklärten Stellung hinauf zur heiligsten Dreifaltigkeit, die in himmlischem Lichtglanze thront. Vor dem Heiligen kniet ein Engel mit dem geöffneten Buche des Lebens, in dem die Worte stehen: „Selig sind die Toten, die im Herrn sterben, denn ihre Werke folgen

Digitized by Google

ihnen nach"; neben diesem hält ein anderer Engel — beide außerordentlich liebliche Gestalten — den Bischofsstab. Diese und alle andern beigegebenen Engel aber begleiten den Heiligen gleichsam wie ein Gefolge zum Himmel hinauf. Wir sehen außerdem rechts den hl. Erzengel Michael mit dem Flammenschwert stehen und mit dem Schilde, auf dem die Worte: »Quis ut Deus« stehen, während neben ihm kniend ein anderer Himmelsbote die Wage der Gerechtigkeit hält. Als Gegenstück dieser Gruppe ist der hl. Erzengel Gabriel gemalt, der den Lilienstengel hält und mit der andern Hand auf den Heiland hinweist, der dem Heiligen die Krone des ewigen Lebens entgegenhält. Diese Figur hat zwar etwas sehr Lebendiges an sich und ist eine echte Zopffigur in der Art eines Tiepolo oder Knoller, paßt aber vollständig in diese Komposition hinein, indem sie die Silhouette dieser ganzen linken Gruppe interessanter, lebendiger macht, so daß diesem Zuge in der Komposition von den knienden Engeln bis zu Christus hinauf geschickt der Zopfcharakter aufgeprägt ist. Es muß ja selbstverständlich ein großer Unterschied zwischen einem Staffeleibild und der Komposition in Fresko in einer Kirche mit bestimmtem Spätstilcharakter gewahrt werden. Ein Staffeleibild will meistens nur für sich allein oder doch nur im Zusammenhang mit seiner nächsten Umgebung betrachtet werden; es ist ein in sich abgeschlossenes Ganzes und fordert vielfach, daß man bei seiner Würdigung von der Umgebung absehe. Anders ist dies bei den in eine bestimmte Architektur eingegliederten Kompositionen; hier muß auch noch die Gesamtwirkung in Betrachtung kommen. Es muß ein solches Kunstwerk, soll es diesen Namen verdienen, nicht bloß in sich selbst vollkommen sein, sondern es muß auch mit der Umgebung, den Altären u. s. w., und dem ganzen Baue harmonisch sich verschmelzen. Daß das bei dieser Müllerschen Komposition der Fall ist, wird der verständige Betrachter sofort sehen.

Außer diesen drei Hauptdarstellungen hat der Künstler noch sechs kleinere Bilder aus dem Leben des hl. Kirchenpatrons am Plafond des Schiffes angebracht. Sie sind sämtlich in vorhandene, aber ganz komplizierte Umrahmungen hineinkomponiert, und erforderte schon diese Art Medaillons ein tüchtiges Kompositionstalent, sollte die Sache nicht einförmig und langweilig werden. Müller hat es verstanden, diese Klippe zu vermeiden, und wenn er auch diese kleinen Entwürfe, die braun in braun gemalt sind, nur gleichsam als einfache Illustrationen oder Ergänzungen zu den Hauptbildern angesehen wissen will, so sind sie doch gewandte, äußerst ansprechende Erzählungen aus dem Leben des Heiligen.

Es sind folgende sechs Scenen:

1. St. Martinus als Mönch unterrichtet seine Schüler und Novizen im geistlichen Leben. Der Heilige, in der damaligen Mönchstracht, steht auf einem erhöhten Katheder und erklärt die heilige Schrift, während die Schüler, um ihn herumstehend und sitzend, seinen Worten aufmerksam lauschen.

2. Der Heilige zerstört einen Götzentempel. Er kniet auf einem erhöhten Felsen, von wo aus er den Götzentempel überschauen kann, und betet mit ausgebreiteten Armen und zum Himmel hinaufschauend. Durch die Macht seines Gebetes wird der Götzentempel durch Blitz aus strafender Engelshand zerstört und die Götzenpriester und Heiden, welche sich an dem Heiligen vergreifen wollten, in die Flucht geschlagen. Steinblöcke und Säulentrümmer fallen auf die Fliehenden.

3. St. Martinus erweckt einen Toten zum Leben. Er vollzieht auch dieses Wunder durch die Macht seines Gebetes. Der Tote, in Grabtücher eingehüllt, richtet sich von der Bahre auf, während Mönche und Schüler des Heiligen teils erschrecken, teils erstaunen über dieses Wunder; einer der Mönche aber ist auf die Knie gesunken und betet in ehrfurchtvollem Erstaunen Gott den Allmächtigen an, der durch seinen Diener dieses Wunder vollzogen hat.

4. Der hl. Martinus wird zum Bischof geweiht. Eine besonders schöne, ebenmäßige Komposition.

5. Der hl. Martinus heilt ein krankes Mädchen. Während die besorgte Mutter das Kind hält, legt ihm der Heilige seine Hände auf und betet über dasselbe. Der ihn begleitende Mönch

Digitized by Google

kniet im Vordergrund und dankt Gott für die Wohltat, die er durch den Heiligen dem kranken Kinde erweist. Im Hintergrunde nähert sich bereits ein anderer Kranker, ein bresthafter Mann mit Krücken, der ebenfalls von dem Heiligen geheilt zu werden wünscht.

6. Der Tod des hl. Martinus. In seinem armseligen Mönchsgewande — obwohl Bischof — liegt der Heilige entseelt auf dem mit Asche bestreuten Boden. Von seinem Haupte wie von seinem heiligen Leibe geht ein verklärender Lichtglanz aus. Die Mönche umstehen den verklärten Leichnam, andere flehen den Verstorbenen um seine Fürbitte an. Daß der hl. Martinus während einer Reise in einem Privathause gestorben ist, deutet der Künstler dadurch an, daß eine Frau mit einem lieblichen Kinde zu Füßen des Toten kniet und betet.

(Fortsetzung folgt.)

## Ergänzungen zu dem Artikel über Löwe und Hund an den Sakramentshäuschen.

Von Pfarrer Reiter.

Wir haben in Nr. 6 des „Archivs" von 1903 einige Sakramentshäuschen genannt, an deren Gesimse Hund und Löwe lagern. Dabei haben wir die Vermutung ausgesprochen, daß es wohl noch andere Wandtabernakel geben dürfte, an welchen die genannten Tiere angebracht sein werden. Eine Bestätigung dieser Vermutung empfingen wir vor einiger Zeit beim Besuche der evangelischen Michaelskirche zu Oberiflingen, OA. Freudenstadt. Dort hat sich noch ein aus dem Jahre 1515 stammendes Sakramentshäuschen erhalten. Wegen der in den Chor eingebauten Orgel kann man dasselbe nicht recht besichtigen, doch vermochten wir trotz der Dunkelheit auf dem Tabernakelrand die Bilder von einem Hund und einem Löwen wahrzunehmen. Die Tiere sind größer und deutlicher als die in Stetten bei Hechingen, auch scheinen sie so dargestellt zu sein, daß man aus der Art und Weise ihrer Darstellung auf eine gewisse Wut der Tiere schließen möchte: wir haben in Oberiflingen wohl einen bellenden Hund und einen brüllenden Löwen vor uns. Und dieser Umstand legt den Gedanken nahe: Wie wäre es, wenn diese Darstellung zurückgeführt werden wollte auf den 21. Psalm, wo der Psalmist fleht, der Herr möge seine Seele (Einsame) der Gewalt des Hundes entreißen und ihn aus dem Rachen des Löwen erretten? Wir hätten dann unter der Voraussetzung, daß das eine Tier an dem Sakramentshäuschen von Sulz, OA. Nagold, ein Einhorn oder einen Einhörner darstellen sollte, auch hiefür eine Erklärung (das geflügelte Tier links würde ein Rätsel bleiben) im Hinblick auf den genannten Vers, wo der Psalmist noch weiter bittet, Gott möge seine Niedrigkeit von Einhornshörnern retten.

Wir verhehlen uns nicht, daß unsere Annahme auf einem unsicheren Grunde ruht, möchten aber gleichwohl noch folgendes zu bedenken geben. — Ist das allerheiligste Sakrament des Altars eine memoria passionis, so kann auch das Sakramentshäuschen als memoria passionis bezeichnet werden. Damit wäre dann die Berufung auf den geheimnisvollen 21. Psalm von selbst gegeben, welcher die Passion Christi schildert und in seinem dritten Teil ausklingt in herrlichen Accorden auf Christi eucharistische Gegenwart („In medio ecclesiae laudabo te" — Vers 23), sein hl. Opfer („Vota mea reddam in conspectu timentium eum" — Vers 26) und seine gnadenreiche Hingabe in der hl. Kommunion .... („Edent pauperes et saturabuntur" — Vers 27). Wahrlich des Herrn ist die Erde, und er wird herrschen auch über die Heiden, nachdem er sie aus der Gewalt des schamlosen Hundes und des mörderischen Löwen erlöset hat. Vielleicht darf noch darauf hingewiesen werden, daß der 21. Psalm am Gründonnerstag bei der Entkleidung der Altäre gebetet wird, während einzelne Verse aus ihm von dem Passionssonntag ab beim Breviergebet zur Anwendung kommen.

So wären also möglicherweise die früheren Deutungen, wie sie in Nr. 6 des „Archivs" gegeben sind, unrichtig und unhaltbar? Wir glauben, daß alle Deutungen recht gut neben einander bestehen können und möchten zur teilweisen Rechtfertigung dieses unseres Glaubens aus

Digitized by Google

der Schrift des J. Görres „Glauben und Wissen“ noch einige interessante Worte anführen, welche zwar nicht unmittelbar auf unsere Frage passen, aber immerhin auch in unserem Fall Beachtung verdienen.

„In der Kunst, wie sie auf der höchsten Stufe des Endlichen im Schoße der Einbildungskraft geboren wird, ist das Dringen alles Irdischen in die Tiefen des unendlichen Gemütes dargestellt. . . . Nicht helle Klarheit soll daher von den Kunstgebilden strahlen, nicht durchsichtig soll ihr innerstes Wesen sich dem schauenden Blicke erschließen; eine liebliche Dämmerung, ein gefälliger Schein soll nur um ihre Oberfläche spielen, und eine gediegene Fülle soll aus ihnen uns ansprechen und uns in ihre unergründliche Tiefe laden: ein unsichtbares Wesen muß die Kunst an uns vorbeifließen, ein verborgener Strom soll sie dahinrauschend sich bewegen, aber die Wellen dieses Stromes, wie sie vorbeigleiten, sollen alle Gefühle regen, alle Affekte wecken, vor allem das tiefe, unerklärbare Sehnen, das uns weiter und immer weiter in die Ferne zieht und windet. Reine Individualität, gediegene Fülle ist daher das Wesen der Kunst, und das zauberische Zwielicht, das sie umgibt, ist ihre eigenste Natur, und das Rätselhafte, Tiefverborgene und Unaussprechliche ist ihr Reiz. . . .

Jedes Kunstwerk muß einen gleichen Schwerpunkt in sich tragen, damit es in Rührung uns bewege: mit wenigen Zügen muß es die Ahnung einer fernen Verborgenheit in unserer Seele wecken, hinter dem Ausgesprochenen muß ein Unaussprechliches wie ein zarter Nachklang schweben; als Andeutung muß es eine unsichtbare Masse in sich umschließen, von der, wie von einer fernen Unendlichkeit, unser Gemüt sich unendlich angezogen fühlt.“

## Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Fortsetzung.)

1. Der Bamberger Domschatz ist im Besitze des ältesten Superhumerale, das sich erhalten hat. Bock entdeckte es bei dem Studium der altehrwürdigen Kunstschätze aus den Zeiten Heinrichs II.; es befand sich als Verzierung auf einer alten Kasel aus dem 11. Jahrhundert, deren Purpurstoff im 15. Jahrhundert durch ein reiches Damastgewebe ersetzt wurde. Bei dieser Gelegenheit benutzte man das alte Rationale, eine reiche Goldstickerei, als Verzierung der Kasel und so wurde das kostbare Monument erhalten; es hat allerdings sehr stark gelitten. Es besteht aus zwei rechteckigen Stickereien, welche Rücken und Schultern bedecken. Jeder Teil wird von zwei kurzen, schmalen Bändern begrenzt, beide Teile werden durch zwei runde Schulterstücke zusammengehalten. Die figürlichen Darstellungen der Schulterstücke erinnern durchaus an das levitische Superhumerale, es stellen nämlich die Figuren die zwölf mit Namen bezeichneten Söhne Israels vor. Auf dem Vorderteil sieht man nach Pfister Elisabeth mit dem hl. Johannes, Maria mit Christus (?), umgeben von der Inschrift: Veritas et iustitia obviaverunt sibi, pax et misericordia osculatae sunt; außerdem noch zwei einander berührende Köpfe, das alte und neue Testament. Die Mitte der Rückseite wird von dem apokalyptischen Lamme eingenommen, umgeben von vielen Spruchbändern, weiterhin von den Evangelistensymbolen. Darunter befindet sich ein Untier, wohl ein Symbol der Hölle, welches die Kirche zu verschlingen droht. Oberhalb des Lammes erscheint zwischen zwei Engeln der Heiland in der Mandorla. Die begrenzenden Bänder tragen Brustbilder der sechs Apostel Petrus, Jakobus, Thomas, Paulus, Philippus und Matthäus. Die Goldstickereien sind auf roter Seide ausgeführt. Noch heute sieht man an den Goldborten die Stelle, wo ehedem die Glöckchen angebracht waren. Das Monument gibt uns ein wertvolles Zeugnis für die Form des Rationale in den ältesten Zeiten, es bezeugt die Form des Schultergewandes neben dem Schulterbande.[1])

2. Regensburg — so manches Jahrhundert im Besitze des Rationale — hat noch heute ein kostbares Superhumerale aus frühgotischer Zeit, das etwa um 1230 entstanden sein dürfte. Die in Bamberg noch nicht vollständig entwickelte Form tritt uns hier in besserer, gefälligerer Ausbildung entgegen. Auch das Regensburger Monument ist ein Superhumerale, es besteht aus einem Brust- und Rückenstücke, die durch zwei scheibenförmige Achselstücke miteinander verbunden sind. Der Fortschritt in der Ausbildung der Form besteht in der Verlängerung der Behänge. Die Anordnung der figürlichen Darstellungen ist im wesentlichen dieselbe wie in Bamberg. Auf dem Rückenteile sieht man das apokalyptische Lamm und darüber den Heiland in der Glorie. Das Lamm mit der Siegesfahne ist umgeben von den Worten: Dignus est aperire librum et signacula eius. Der Heiland hält das mit Siegeln verschlossene Buch in der Rechten, in der Linken ein Scepter. Zu beiden Seiten dieser Dar-

[1]) Pfister, Dom von Bamberg, S. 61 ff. Gute Abbild. in „Zeitschr. für christl. Kunst“, a. a. O. I. 111. E. Martin hat jüngst das alte Ornatstück nur als eine Verzierung der Kasel erklärt, wohl mit Unrecht. Vergl. Revue de l'art chrétien, 1903, 36.

Digitized by Google

stellungen sind vier Engel- und Evangelistensymbole mit Spruchbändern angebracht. Die vier Behänge sind mit je drei gestickten Halbfiguren der Apostel verziert, die in antiker Tracht unter einer Rundung stehen. Auf der Vorderseite ist eine eigentümliche Darstellung gestickt. Sie wird von einem auf Säulen ruhenden romanischen Tempelbau eingenommen; darin sieht man die Muttergottes, in jeder Hand ein Spruchband haltend; zu ihren Füßen stehen zwei Frauen mit gekreuzten Armen, von rechts kommen in demütiger Haltung zwei weibliche Personen, links steht ein Heiliger mit einem Buche. Ueber dieser Darstellung ist der Heiland als Halbfigur gezeichnet über einer Estrade, zu der von beiden Seiten ein Aufstieg führt; letzteren betreten zwei männliche Figuren. — Als Schuegraf dieses interessante Superhumerale sah, hingen an demselben noch an allen Seiten silberne und goldene Glöckchen; heute sind sie bis auf drei verschwunden.

Die beiden Stücke sind verbunden durch zwei kreisförmige Achselblätter, die in einem Rundmedaillon auf der einen Seite zwei weibliche, auf der andern anscheinend zwei männliche Figuren enthalten; die ersteren kommen sich entgegen und sind von der Umschrift begleitet: Misericordia et veritas obviaverunt sibi. Die männlichen Personen küssen sich, ihre Umschrift lautet: Justitia et pax osculatae sunt. Jede dieser Darstellungen ist im Kreise von sechs männlichen Brustbildern umringt, die durch beigefügte Inschriften als die Ahnherrn der zwölf Stämme Israels bezeichnet werden.

Der bereits von Ebner gegebenen Erklärung dieser Darstellungen kann man im wesentlichen durchaus beipflichten. „Im alten Bunde trug das Ephod des Hohenpriesters auf jeder Schulter einen Onyxstein mit je sechs Namen der Stämme Israels, die auf den 12 Edelsteinen wiederkehrten. Der Schmuck des Bischofs, als des neutestamentlichen Hohenpriesters, fügt zum Typus noch den Antitypus: auf den Schulterstücken sind die zwölf Stämme vertreten, auf den vorne und rückwärts herabhängenden Teilen aber die 12 Apostel. Näher noch ist das Verhältnis des alten Bundes zum neuen dargestellt durch die Medaillonbilder der Achselstücke. Die sich grüßenden und küssenden Gestalten repräsentieren die beiden Testamente, auf welche die Psalmworte (84, 11) gern angewendet wurden.

Die Vorderseite sodann zeigt, auf einem alttestamentlichen Buche fußend (Cantica) die Liebe Gottes zu seinem Volke bezw. zur Kirche unter dem Bilde des Ferculum Salomonis (Cant. 3, 9) mit silbernen Säulen und Purpurgrund. Der König (auf der Estrade) ist der Heiland, die Königin aber unter dem Bilde der Sulamit die allerseligste Jungfrau bezw. die Kirche, unter den demütig sich neigenden Frauengestalten wird man die „Töchter Jerusalems“ (filiae jerusalem, Cant. 3, 11) erkennen dürfen, während die Apostelgestalten zu beiden Seiten an die starken Wächter erinnern (Cant. 3, 7). Die Rückseite endlich schildert die Vollendung der bräutlichen Liebe des Herrn zu seinem Volke bezw. zur Kirche auf Grund eines neutestamentlichen Buches, der Apokalypse. Hier thront der Herr in seiner Herrlichkeit, vor ihm das Lamm, umgeben von den Symbolen der Evangelisten und lobpreisenden Engel.“ [1]) Wir werden auf die Erklärung der Allegorie noch zurückkommen.

Ein Inventar des Regensburger Domes läßt dies Rationale von „einem Bischof Berchtold von Eichstatt“ (1345—1368) herstammen, der eine Zeitlang Bistumsverweser von Regensburg war und es bei seinem Weggange in Regensburg zurückgelassen haben soll. Diesem Berichte widerspricht indes die Form des Rationale, welches damals in Eichstätt noch nicht mit zwei Behängen versehen war. Eher dürfen wir es mit dem Rationale in Bamberg in Verbindung bringen; indem der Regensburger Künstler im allgemeinen der Form und Ausstattung der Bamberger Vorlage folgte, gab er dem neuen Ornatstücke mehr harmonische Verhältnisse und eine gefälligere Anordnung des figürlichen Schmuckes.

3. Das dritte heute außer Gebrauch gesetzte Rationale besitzt jetzt das Nationalmuseum zu München. In Form und Ausstattung stimmt es getreu mit dem Regensburger überein, auch in den figürlichen Darstellungen herrscht Uebereinstimmung, nur in den ornamentalen und inschriftlichen Verzierungen weichen beide Exemplare ein wenig von einander ab. Das Münchener Rationale gibt als eine Kopie des Regensburger aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die nach der gewöhnlichen Annahme Weihbischof Albrecht Ernst Graf von Wartenberg ungefähr 1668 anfertigen ließ. Prof. Sighart fand das Monument 1868 mit vielen andern Regensburger Antiquitäten auf dem Schloß Tüßling in Oberbayern, von da gelangte es in das Bayerische Nationalmuseum. [2])

Was die Inschriften anlangt, so ist die Majestas Domini von den Worten umgeben: Arcum meum ponam in nubibus in signum foederis inter me et terram. Das Lamm Gottes ist von den Worten begleitet: Ecce agnus Dei; dignus est agnus, qui occisus est, accipere librum et solvere septem signacula. Die Engel und Evangelisten tragen Spruchbänder mit Worten aus der Apokalypse und der Liturgie, wie: Sanctus Deus, Sanctus Fortis.

4. Der Dom zu Eichstätt besitzt heute noch ein Rationale aus den Tagen des Bischofs Johann von Aich († 1460). In der Gestalt stimmt es mit dem früher beschriebenen Rationale überein, das jetzt in Eichstätt bei feierlichen Anlässen gebraucht wird; in der Ausstattung weicht es von dem Bamberger und Regensburger Superhumerale sehr ab. Diese Zeit ist der Symbolik nicht mehr so gewogen, die Gegenüberstellung zu dem alttestamentlichen Ephod hat aufgehört. An Stelle der schönen Allegorie sind einfache Verzierungen getreten. Auf den runden Achselstücken sind die beiden Halbbilder des hl. Bonifatius und des hl. Willibald gestickt, durch beigefügte Namen und durch das Wappen von Mainz (Rad auf gol-

[1]) Ebner, Das Rationale im Domschatze zu Regensburg. Sammelblatt des Histor. Vereins Eichstätt, VII (1892) 103 ff. Inzwischen habe ich mich über die Symbolik und das Alter des Monumentes eingehend im „Kirchenschmuck“ (1904) geäußert.

[2]) Vergl. Sighart, im „Kirchenschmuck“ VI (1859) S. 89 f. — von Waldersdorf, Regensburg, S. 162.

Digitized by Google

denem Felde) und Eichstätt (drei übereinander hinschreitende rote Löwen auf goldenem Felde) näher gekennzeichnet. Das Bild des hl. Willibald ist dadurch besonders interessant, daß der Heilige das Rationale trägt, ein Schulterband mit zwei Ansätzen. Das Gewandstück ist zum großen Teile mit ornamentalen Stickereien versehen, welche zu beiden Seiten sich hinziehen. Auf dem Bruststücke schließen sie die Worte ein: Fides, Spes, Charitas; auf den Behängen der Vorderseite sind die beiden Kardinaltugenden genannt: Justitia, Fortitudo; auf den Behängen der Rückenseite: Prudentia, Temperantia. — Silbervergoldete Glöckchen zieren es an den Behängen, dem Mittelstücke und selbst an den Achselstücken. [1])

5. Das fünfte Rationale, welches wir zu erwähnen haben, stammt nicht mehr aus dem Mittelalter, es ist das Rationale im Domschatze zu Paderborn, wird dort aber nicht als eine Antiquität aufbewahrt, sondern ziert beim pontifikalen Hochamte den jedesmaligen Nachfolger des hl. Meinwerk auf dem Paderborner Bischofsstuhle. Es ist ein seidener Schulterkragen mit zwei kurzen Behängen auf der Brust und auf dem Rücken, gleicht also im allgemeinen dem Eichstätter Rationale. Die Behänge sind mit Fransen verziert. Die Oberfläche ist fast ganz mit gestickten Ranken, mit Edelsteinen und Perlen bedeckt. Auf den Langstreifen gibt es in wenigen Worten die Verleihung und die Bestätigung der Insignie durch die Päpste Innozenz II. und Alexander VII. an: Bernardus I epis. pad. impetravit. Innocentius II p. m. concessit. Alexander VII p. m. confirmavit. Ferdinandus epus pad. ampliavit. Unter der hier erwähnten Ampliatio durch Ferdinand II. von Fürstenberg, der sich um die Bestätigung des alten Paderborner Vorrechtes sehr bemühte, kann wohl nur die Vermehrung der Tage, an denen es getragen werden darf, verstanden werden; denn wie schon früher bemerkt wurde, fügte Papst Alexander VII. den „Nationalien-Tagen" noch einige hinzu. Auf den Querbändern liest man die Worte: Doctrina, Veritas, Fides, Caritas. — Es ist eine Arbeit des 17. Jahrhunderts im Charakter der Spätrenaissance. [2])

6. Das letzte alte Rationale befindet sich im Auslande, nämlich im Domschatze zu Krakau; es darf ein ganz besonderes Interesse beanspruchen sowohl wegen seiner Form wie wegen seiner Geschichte. Nach Przezdieki sollen die Bischöfe von Krakau auf Grund einer Konzession Benedikts IX. an Bischof Aaron i. J. 1046 das Recht des Palliums für sich in Anspruch genommen haben, weil aber spätere Päpste, nämlich Urban III., Gregor IX. und Alexander IV. ihnen das Privileg nicht bestätigt, sondern nur den ersten Platz nach dem Metropoliten zuerkannt hätten, so bedienten sie sich seit jener Zeit des Rationale. [3])

Das Rationale von Krakau weicht in seiner Form von allen andern vollständig ab, es hat auch kaum ein Analogon in der Geschichte. [1]) Es ist nämlich eine Art Stola von ca. 70 cm Länge und 12 cm Breite. Die beiden Streifen sind auf der Brust und dem Rücken gekreuzt und an der Verbindungsstelle mit einem Rundmedaillon verziert, das in der Mitte das Lamm Gottes mit der Siegesfahne zeigt. Der ganze Grund ist mit Perlen dicht besetzt, es sollen ca. 11 000 sein. Es ist eine Schenkung der Hedwig von Anjou, einer Tochter König Ludwigs von Polen. Kardinal Georg von Radzivill († 1600) ließ eine Restauration des alten Monumentes vornehmen, eine abermalige Erneuerung erfuhr es 1880, bei welcher Gelegenheit ungefähr 400 Perlen an Stelle der verloren gegangenen hinzugefügt wurden. Nach einem Inventar von 1563 trägt es die Inschrift: Doctrina, Veritas et prudens simplicitas. Regina Hedwigis, filia Regis Ludowici. Bei einer der genannten Restaurationen hat man den ersten Teil der Inschrift verunstaltet; er lautet nämlich jetzt: Doctrina, Veritas, Teriam, Prudentia, Simplicitas.

(Schluß folgt.)

[1]) Abbild. Bock, Liturg. Gewänder II, Tafel XXVII. Eichstätts Kunst, S. 5.

[2]) Abbild. Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn (1899) Tafel 60.

[3]) Przezdiecki et Rastowiecki, Monuments du moyen-âgen dans l'ancienne Pologne (farbige Abbild.).

[1]) Nur bei Bischof Eudes von Toul († 1228) hat es eine ähnliche Form. Abb. bei Robert, Sigillographie de Toul pl. IV. Fig. 19.

## Literatur.

**Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 3. Band. Tizian. Des Meisters Gemälde in 230 Abbildungen. Geb. 6 Mark. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.)**

Nachdem die beiden ersten Bände: „Rafael" und „Rembrandt" dieses großangelegten neuen Unternehmens allgemein eine sehr günstige Beurteilung gefunden, bietet ein Dritter die sämtlichen Gemälde Tizians.

In einem kurzen aber gediegenen, mit dem Feuer der Begeisterung geschriebenen Text schildert Dr. O. Fischel den glänzenden Lebensgang des Meisters, der wie kein anderer gefeiert und umschmeichelt war, von dem sich die ersten Größen seiner Zeit porträtieren ließen, um dessen Werke Kaiser, Päpste und Fürsten sich stritten. Die Arbeit eines reichen, fast ein volles Jahrhundert umfassenden Künstlerlebens sind wir nun so glücklich in 230 trefflichen Reproduktionen an uns vorüberziehen zu lassen.

Mit einem Buche dieser Art wird man eigentlich niemals fertig, immer und immer wieder greift man danach, um immer neuen Genuß daraus zu schöpfen. Publikationen wie die vorliegende bedürfen keiner Empfehlung, sie empfehlen sich von selbst. Wer ein paar Bände der „Klassiker der Kunst" besitzt, wird sie in seiner Bibliothek nicht mehr vermissen mögen und wird den weiter erscheinenden Bänden mit freudiger Spannung entgegensehen.

Buchloe. Dr. Damrich.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Aus dem Leben des hl. Martinus.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 9. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Die „große Berliner Kunstausstellung" und die christliche Kunst.

Von Prof. Dr. J. Rohr in Breslau.

Der Berliner sagt dem Provinzialen nach, er könne nicht einmal den Namen der Reichshauptstadt richtig aussprechen. Umgekehrt wird der Provinziale gern zugeben, daß der Berliner noch verschiedenes andere Unaussprechliche eigen hat außer dem Namen seiner Heimat. Eines aber muß jeder aussprechen und anerkennen: in Berlin versteht man sich auf die Reklame, wie kaum irgendwo. Das zeigt schon ein Blick auf unsern Katalog. „Große Berliner Kunstausstellung" lautet sein Titel. Eine gewisse Berechtigung ist ihm nicht abzusprechen. Er weist hin auf die kleineren Konkurrenten und stellt sich in Gegensatz zu denselben, und beruft sich auf die 2171 Nummern, die er umfaßt. Das will etwas heißen, und wenn man sich durch alle die Herrlichkeiten hindurchgearbeitet hat, sagen's einem die Kopfnerven noch deutlicher als der Katalog. Allein der Münchener Glaspalast birgt gewöhnlich noch einige Nummern mehr oder mindestens ebensoviele, und doch lautet sein Titel bescheidener. Drum sind wir eben in Berlin, wo alles gleich „großartig" ist, auf dem Gebiet der Kunst umsomehr, als die Kunstpflege in Spree-Athen erst verhältnismäßig spät eine Heimstätte gefunden hat und trotzdem schon vor Jahren ein Sieg über die Rivalin an der Isar der staunenden Welt verkündet wurde. Ueber letzteren Punkt haben wir uns nicht zu äußern, umsoweniger, als die Münchener selber eine sehr deutliche Antwort gegeben haben. Wir anerkennen auch gern, daß in Berlin gearbeitet wird, und trotz der Erörterungen, die sich an die Siegesallee, an die Ausstellung in Amerika, die Namen A. v. Werner und L. Knaus knüpften, kann man dieser Arbeit den Erfolg nicht absprechen. Jedoch für die religiöse Kunst, vollends im katholischen Sinn, wird man von Berlin her vorerst — und vielleicht überhaupt nie viel erwarten. Der protestantische Charakter der Hauptstadt und des Hinterlandes bringt das mit sich. Der Bilderstrum ist ja freilich längst vorüber und die Bilderscheu ist glücklich überwunden. Allein die Verwerfung der Heiligenverehrung, die Platzverwertung in den alten und die ganze Anordnung in den neuen protestantischen Kirchen und dazu der nüchterne Charakter der Nordmänner, alles das zusammen eröffnet der christlichen Kunst keine allzugünstige Perspektive. Tatsächlich sind es denn auch nur verschwindend wenige Nummern der „großen Berliner Kunstausstellung", die für uns in Frage kommen, und selbst hier weisen in manchen Fällen die Namen der Künstler oder, bei Schilderungen kirchlichen Lebens, die Schauplätze der Sujets in katholisches, süd- oder westdeutsches Gebiet im weitesten Sinne des Wortes. Auch die Sympathien des Publikums bewegen sich in einer ganz andern Richtung. Man darf ja freilich die Kaufkraft eines Gemäldes nicht einzig nach der Menge seiner Beschauer beurteilen, und die Kaufkraft selber ist noch kein unfehlbarer Gradmesser für den objektiven Kunstwert, aber ganz ohne Bedeutung ist es doch nicht, wenn man, wie

Digitized by Google

dies Ref. schon vor Jahren in Berlin erlebte, an einem Sonntag religiöse Gemälde in aller Ruhe betrachten kann, während man sich einen Platz vor den Kriegs- und Soldatenbildern womöglich mit dem Ellenbogen erstreiten und sichern muß. So dürften sich auch bei der diesjährigen Ausstellung vor allem Nummern wie 1011: G. Schöbel, „Abschied der Armee von Friedrich dem Großen, Sanssouci" (im Besitz Sr. Majestät des Kaisers), 1019: Werner Schuch, „Episode aus der Schlacht bei Dennewitz"; 1021 von demselben: „Zur Schlacht im Morgengrauen"; 42 und 43 von Karl Becker: „Leibhusaren bei Artenay 1870" und „Elfer bei Le Mans 1871" oder 222 von Rud. Eichstädt: „Die Preußen kommen, Abend von Belle Alliance" der Gunst und der Aufmerksamkeit der Massen erfreuen. Nebenbei bemerkt, sind diese Gemälde insgesamt auch noch aus andern als militärischen, patriotischen und historischen Gründen beachtenswert, aber der Freund der christlichen Kunst darf ihnen dankbar sein, daß sie die Platzfrage bei den ihn speziell interessierenden Bildwerken in einem für ihn sehr günstigen Sinne lösen helfen.

Wir haben bereits betont, daß derselbe quantitativ nicht allzuviel erwarten wird. Tatsächlich kommen für ihn nicht einmal ganz drei Prozent der ausgestellten Nummern in Betracht. Aber innerhalb dieses kleinen Kreises entfaltet sich doch ein ziemlich vielgestaltiges Bild: kirchliche Gebäude und Persönlichkeiten, kirchliches Leben und Gestalten aus der Legende und der Bibel treten ihm entgegen.

Was die kirchlichen Gebäude betrifft, so kommen sie nach zwei Seiten in Betracht: der technischen und der malerischen; und die eine wie die andere ist hier behandelt.

Eine ganze Reihe von Plänen für katholische und evangelische Kirchen, die in jüngster Zeit ausgeführt worden sind, sind ausgestellt, und sie bekunden die schon oft konstatierte Tatsache, daß man auf katholischer Seite am Althergebrachten festhält, während auf protestantischer Seite ein Ringen weniger nach neuem Stil, als neuer Anordnung sich bemerklich macht. Die Tatsache ist leicht begreiflich. Die Kultbedürfnisse auf katholischer Seite sind dieselben wie zur Zeit der Entstehung mittelalterlicher Kirchen und Dome. Der Protestantismus dagegen hat sich zunächst in den katholischen Kirchen etabliert und abgesehen vom gemäßigten oder wilden Bildersturm wenig an denselben geändert, während ideell das Wort Gottes, also die Kanzel, den Mittelpunkt bildete und den Dienst am Altare und damit den Altar selber in den Hintergrund rückte. Bei Neubauten war es eine Forderung der Zweckmäßigkeit, dies auch äußerlich zur Geltung zu bringen, und so tritt uns vielfach — und gerade bei den Berliner Plänen, eine beachtenswerte und durchaus berechtigte Vorliebe für zentrale Anlage und damit äußerlich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Theaterbau entgegen.

Ueber die katholischen Bauten ausführlicher zu handeln ist uns nicht möglich, da den Plänen ein Grund- und Aufriß, ein Längs- und Querschnitt nicht beigegeben ist. Es ist aber auch nicht nötig, da das Material, aus dem die Kirchen bestehen, wie das Gelände, für das sie berechnet sind, anders geartet ist, als in Württemberg. Nur eines muß hier hervorgehoben werden und kann auch für den Süden als Muster dienen: die Pläne lehnen sich an die mittelalterlichen Vorlagen an, und zwar aus dem einfachen Grund, weil diese es in mustergültiger Weise verstanden haben, Architektur und Gelände in Einklang zu bringen. Und wenn wir auch davor warnen müßten, die Pläne, so wie sie hier vorliegen, ohne alles weitere im Süden zu rezipieren, so müssen wir doch umso nachhaltiger auf das hier beobachtete Prinzip hinweisen. Wer zum erstenmal nach Oberschwaben, namentlich in die Seegegend, kommt, dem fallen die massigen Türme auf. Versuche, schlankere Türme einzubürgern, und der Spitzname — „Bleistifte" —, den die neuen Gebilde beim Volk bekommen haben, haben deutlich bewiesen, daß hier unsere Ahnen instinktiv das Richtige getroffen haben und daß ein Abweichen vom Herkommen eine Sünde gegen die Aesthetik ist.

Vom rein malerischen oder wenigstens vorwiegend vom malerischen Standpunkt sind Kirchen behandelt in Nr. 435: Heinrich Hermanns, Abteikirche in Amorbach, Unterfranken; Nr. 1165: Interieur,

Digitized by Google

Kirche in Amorbach, von Fritz Werner; Nr. 949 von Adolf Schill: Kircheninneres (S. Pantaleone) Venedig und Nr. 950 von demselben: in der Markuskirche, Venedig; Nr. 968 von Max Schlichting: Inneres der Markuskirche. Es ist bezeichnend, daß in zwei Fällen ein und dieselbe Kirche von verschiedenen Künstlern behandelt worden ist, und es ist kein Zufall, daß das eine eine reich gehaltene Barockkirche, das andere ein Kabinettstück mittelalterlicher Bau- und Innenkunst ist. In der Tat ist es eine sehr lohnende Aufgabe, hier wie dort die monumentale Architektur im Glanze einer reichen Innenausstattung und im Glorienschein einer herrlichen Beleuchtung darzustellen, und bei sämtlichen Nummern hat sich eine tüchtige, wenn auch nicht bei allen eine gleich tüchtige Kraft in den Dienst der Sache gestellt — und doch hat man das Gefühl, als ob sich aus dem Problem noch mehr hätte machen lassen, namentlich wenn man an die Kircheninterieurs der alten Nieder- bezw. Holländer denkt.

Rein äußerlich betrachtet reiht sich hier Nr. 1069, Franz Skarbina, die Bethlehemkirche am heiligen Abend an, und doch ist ein großer Unterschied, und nicht bloß der zwischen Interieur und Exterieur, dort die feierliche Ruhe weiter Hallen, hier der Drang der Menschen nach dem Gotteshause, dort Sonnen-, hier künstliches Licht, sondern es redet hier vor allem das Gemüt mit; es ist Weihnachtsstimmung, und es würde einem treulich und feierlich zugleich zu Mute, auch wenn das Ringen zwischen dem Licht aus den erhellten Kirchenfenstern und der Dämmerung auf der Straße weniger virtuos behandelt wäre.

Sicherlich nicht der Kirche zulieb, aber auch nicht der Kirche zuleid, wurden Nr. 49: W. Beckmann, Kapuzinerkloster in Amalfi und Nr. 64: A. Bertrand, sinkende Sonne, gemalt. Fesselt dort vor allem die herrliche Natur, so ist's hier der Friede und das Behagen, das aus dem seine Blumen im schattigen Klostergarten begießenden Mönch redet, während die Sonne die Zinnen vergoldet. Es hat ja leider Zeiten gegeben, wo bei Schilderungen des Klosterlebens die Satyre oder gar der Haß den Pinsel geführt hat. Nicht so ganz harmlos blickt der Bettelmönch von F. Parczka (Nr. 843) in die Welt, sein Gang hat etwas Schleichendes und sein Blick etwas Pfiffiges, fast Lauerndes. Allein Humor ist auch für den Kuttenträger keine Sünde und eine gewisse Gewandtheit, wo nicht Geriebenheit mag sich bei häufigem Terminieren immerhin herausbilden. Ein Stück Taubeneinfalt und Schlangenklugheit ist hier mit Geschick dargestellt. Auch aus Nr. 708 von W. Löwith redet nicht viel Ascese, ja nicht einmal Modestie; aber warum soll ein hoher kirchlicher Würdenträger und sein Begleiter nicht herzlich lachen dürfen, wenn einmal ein „lustiger Besuch" im Reiterkostüm beim guten Wein der geistlichen Herren warm wird und ein keckes Reiterstücklein zum besten gibt? Wäre er noch Alumnus, so wäre das unter Umständen etwas anderes. — Ein sachlich durchaus würdiges und künstlerisch tüchtiges Bild ist das von W. A. Wrage, Nr. 1184, „Raritäten": ein Mönch mitten in der genialen Unordnung von alten Urkunden, Bildern, gemalten Fenstern und Statuetten. Auf den, der die Geschichte des Vatikanums kennt, macht das „Bildnis des Kardinals Ludwig v. Haynald, Erzbischof von Kalocsa" von Michael v. Munkácsy (Nr. 797) einen tiefen Eindruck, auch wenn er kein Auge hat für dessen künstlerische Vorzüge.

Wie unendlich viel Poesie, malerischer Reiz und künstlerische Anziehungskraft dem kirchlichen Leben in seinen verschiedenen Aeußerungen innewohnt, zeigen Bilder wie Nr. 462: „Wallfahrtskirche in Oberbayern" von Franz Hoch; Nr. 239: „Wallfahrtskirche" von G. H. Engelhardt; Nr. 95: „Umzug am Marientag im Gebirge" von C. Breitbach; Nr. 1190: „Ankunft der Wallfahrer" von Th. Zemplényi; Nr. 869: „Rückkehr der Wallfahrer" von H. Poll; Nr. 494: „Zu spät" von C. Jacoby (ein Priester kommt mit dem Allerheiligsten zum Versehen, während der Kranke eben verschieden ist). Etwas besonders Wichtiges ist es gerade nicht, wenn ein Ministrant die Kerzen anzündet in einem einfachen Landkirchlein und ein paar Gläubige auf den Beginn des Gottesdienstes warten. Und doch hat

Digitized by Google

F. Lugan ein prächtiges Bild daraus zu machen gewußt (Nr. 709: „Vor der Messe"). Mehr ein Trachtenbild und doch auch wieder mehr als ein Trachtenbild ist F. Parczkas „Kirchgang, Ungarn", Nr. 835. Ein frisches Stück Volksleben schildert A. E. Raucheneggers „St. Leonhards Ritt" (Nr. 1897). In der Technik wie im künstlerischen Wert sind die genannten Bilder unter sich sehr verschieden. Die einen Bravourstücke modernster Auffassung und Ausführung, die andern so gehalten, wie gewöhnliche Menschenkinder die Natur sehen, aber ganz abgesehen von der Mache sind sie bedeutsam als Beweis, daß es in Brüssel, in München und Budapest noch Künstler gibt, die von den Hetzern, Fanatikern und Zynikern sich nicht einreden lassen, daß die Prozessionen nur aufgefrischtes oder übertünchtes Heidentum oder Unfug und occasio proxima für ganz andere Dinge als Akte der Frömmigkeit seien.

Am ungezwungensten gliedern wir hier die „Kirchenbibliothek" von M. Schäfer (Nr. 939) mit ihrem traulichen Raum und ihren altehrwürdigen Folianten und Nr. 263: „Orgelchor", Pastell von C. Fehr, an. Ist es auch ein seit dem Frührot der Renaissance von der Plastik wie von der Malerei oft behandeltes Thema, so muß man doch an diesen Knaben, die so frisch ihr Lied ins Gotteshaus hineinsingen und so frohgemut ins Leben hineinblicken, seine Freude haben. Liest oder hört man den Titel „Arme Seelen" (Nr. 832 von Kornelia Paczka), so wird man ein religiöses Bild erwarten; die Künstlerin scheint jedoch die moderne Frauenfrage darstellen zu wollen. Gruppierung, Beleuchtung und die einzelnen Gestalten sind gelungen.

(Schluß folgt.)

---

## Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

Von Pfarrer Detzel.

(Fortsetzung.)

Was die Altäre in unserer restaurierten Kirche zu Hörbranz betrifft, so gehören sie dem Rokokostile an, sind jedoch in maßvollen und ansprechenden Formen gebaut und auch so ornamentiert. Der Hochaltar ist aus Holz und stammt aus dem aufgehobenen Nonnenkloster zu St. Anna in Bregenz und wurde im Jahre 1787 angekauft. Er blieb auch in der vergrößerten Kirche und ist, soweit es notwendig war, in seiner Vergoldung erneuert und in seiner früheren Marmorierung gereinigt und aufgefrischt worden. Er hat ein ganz gutes, wertvolles Altarbild, welches die heilige Familie, eigentlich die „heilige Sippe" darstellt: Maria mit dem Christuskind und dem hl. Joseph, links St. Anna und Joachim, unten der hl. Johannes. Ein Monogramm besagt: »Franc. Ludovicus Herrmann invenit et pinxit anno 1764.« Es ist eine ganz bedeutende Komposition mit vorzüglicher Anordnung der Figuren, unter denen Maria mit dem Christuskind den Mittelpunkt einnehmen und durch ihre lichten, schönen Köpfe besonders hervorragen. Oben ist ein kleineres, ebenfalls gutes Gemälde von demselben Meister, das den hl. Franziskus vorstellt. Zu beiden Seiten des Hochaltarblattes befinden sich die Statuen der hl. Landgräfin Elisabeth und der hl. Ursula.

Die Seitenaltäre sind aus rötlichem und weißgrauem Gipsmarmor, von Georg Gigel, Stuccator von Wessobrunn in Oberbayern, und stammen aus dem Jahre 1758; aus gleichem Material und aus gleicher Zeit wie auch von demselben Meister stammt auch das Antependium des Hochaltars. Diese Seitenaltäre sind sehr einfach und würdig in ihrem Aufbau, nicht überladen in ihrer Ornamentik und darum für dieses Gotteshaus sehr wirkungsvoll. Die Hauptaltarblätter aus neuerer Zeit sind ohne künstlerische Bedeutung, dagegen sollen in die oberen Abschlüsse wieder die früheren Gemälde, hl. Joseph und hl. Sebastian, hineinkommen, die ebenfalls von dem obengenannten Herrmann stammen und vorzügliche Kunstwerke sind.

Einen weiteren ausgezeichneten Schmuck hat die restaurierte Kirche in den neuen Glasgemälden erhalten. Schon im Jahre 1895 erhielt das Langhaus zwei im Spätstile ausgeführte farbige Fenster, welche die Darstellungen der Krönung Mariä und der schmerzhaften Mutter (Pietà) einerseits und die Heiligen Antonius von Padua und Franziskus Sera-

Digitized by Google

phicus anderseits enthielten und aus der kgl. bayerischen Hofglasmalerei von Fr. X. Zettler in München stammen. Würde man jedoch in Herstellung der übrigen Fenster im Schiffe in dieser Weise, daß je ein Fenster zwei, dazu noch von farbigen Bordüren eingerahmten Scenerien enthielte, fortgefahren sein, so würde im Schiffe die gefürchtete Dunkelheit eingetreten sein. Wir haben schon bei Besprechung der neuen Glasgemälde in der Kirche zu Dischingen („Archiv" 1903 S. 117) hervorgehoben, daß betreffend die Anbringung von Glasmalereien in den Kirchen der Spätstile verschiedene Ansichten und Befürchtungen herrschen. Erst neuerdings ist deshalb bezüglich „Anbringung von Glasgemälden in Kirchen späterer Stilperioden" seitens des Kgl. bayer. Kultusministeriums folgende Entschließung ergangen: „In neuerer Zeit mehren sich die Versuche zur Anbringung von Glasgemälden in Kirchen späterer Stilperioden. Der zur Wahrung der künstlerischen Eigenart der Innenräume solcher Kirchen und im Interesse der Denkmalspflege gebotene Widerstand gegen derartige Versuche führt nicht selten zu unliebsamen Differenzen. Um hier aufklärend zu wirken, hat das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns ein Gutachten über die in Betracht kommenden prinzipiellen Fragen ausgearbeitet. Dieses Gutachten wurde auf Grund mehrfacher Beratungen der Referenten des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns festgestellt und bildet den Ausdruck der für das Generalkonservatorium in dieser Frage maßgebenden Grundsätze, welchen sich auch die Kgl. Oberste Baubehörde angeschlossen hat. Da die Sache weitere Kreise interessieren dürfte, geben wir aus dem Gutachten nachfolgend die entscheidenden Ausführungen:

„Bei der Restauration von Kirchengebäuden und Kirchenausstattungen aus früheren Jahrhunderten richtet sich der höchst anerkennenswerte Stiftersinn der Gemeindeangehörigen in der wohlmeinenden Absicht, zur Verschönerung des Gotteshauses beizutragen, sehr häufig auf die Ausschmückung der Fenster im Chor wie im Langhaus durch Glasgemälde. Nicht immer findet dabei eine sachgemäße Erwägung statt, ob dieser Schmuck mit dem wieder zur Geltung und zu erneuter Wirkung zu bringenden künstlerischen Charakter der Architektur und der übrigen inneren Ausstattung des Raumes im Einklang steht. Es wird nicht genügend beachtet, daß die Glasmalerei nach ihrer Ausbildung und Anwendung eine mittelalterliche Kunstgattung ist, welche schon während der Stilepoche der Renaissance außer Gebrauch gesetzt wurde und den späteren Stilrichtungen, dem Barock, Rokoko und Empire völlig fremd war.

Wenn nun in Kirchen, die mit ihrer Architektur oder doch mit ihrer inneren Ausschmückung und Einrichtung diesen letzteren Stilrichtungen angehören, die Fenster mit Glasgemälden ausgestaltet werden, so tritt ein fremdartiges Element hinzu, welches die Harmonie des Ganzen empfindlich stört und die Wirkung der einzelnen Ausstattungsteile abschwächt und beeinträchtigt.

Sprechen hienach schon allgemeine Gründe gegen die Anbringung von Glasgemälden in Kirchen der genannten Stilperioden, so sind noch einige störende Nebenwirkungen nicht außer Betracht zu lassen. Während in den reich ausgestatteten Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts die Fenster lediglich der Lichtzufuhr dienen, drängen sich Glasgemälde durch ihre schlagenden Farbeneffekte auf und lenken den Blick von den übrigen bedeutsameren Teilen der Ausstattung ab; es wird Unruhe in das Gesamtbild getragen und seine Harmonie zerstört; das dem Altar und den Deckengemälden wie den Stuccaturen nötige Licht wird geschmälert und letzteren wird hiedurch, wie auch bei Anwendung von Kathedralglas, die zur plastischen Wirkung erforderliche Schattenbildung entzogen. Endlich entstehen störende Wirkungen, indem die Glasgemälde und Buntverglasungen farbige Reflexe auf die Gemälde und Architekturteile werfen; bei der beliebten grünlichen Verglasung erhält die Vergoldung an den Einrichtungsstücken und Architekturteilen den minderwertigen Anschein von Messing.

Es ist aus allen diesen Gründen wünschenswert und sollte zur Richtschnur dienen, daß bei der Restauration oder der Ver-

Digitized by Google

mehrung des Schmuckes von Kirchenräumen aus den Stilperioden der Hochrenaissance, des Barock, Rokoko und Empire in allen Fällen, wo es sich um charakteristische und künstlerisch beachtenswerte Leistungen handelt, die Zutat von Glasmalereien und sogenannten Kunstverglasungen unterlassen wird.

Bei künstlerisch weniger bedeutenden Kirchenausstattungen dieser Stilperioden soll zwar die Anbringung von Glasmalereien nicht ausgeschlossen sein, sie soll aber auf ein sorgfältig erwogenes Maß beschränkt werden. Dabei muß der Stilcharakter, das übliche Kolorit und das Beleuchtungsbedürfnis der Epoche zur Maßgabe dienen und es muß von der Anwendung großer Figuren, ausgedehnter farbiger Hintergründe und breiter Bordüren abgesehen werden. Endlich möchte noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß der Zweck, welchem die Glasmalerei manchmal dienen soll, nicht selten auch durch wesentlich einfachere Mittel erreicht werden kann. So könnte z. B. zur Abhaltung der blendenden Morgensonne vom Hochaltare, wenn nicht weiße Vorhänge angebracht werden wollen, eine schwach weißgraue getönte Verglasung mit Viereck-, Sechseck- oder Rundscheiben angewendet werden, ebenso an Fenstern, welche dem störenden Einblick aus nahegelegenen Wohnhäusern ausgesetzt sind; bei den übrigen Fenstern sollte die Verglasung mit einer dieser Scheibenformen aus ungefärbtem oder kaum merklich weißgrau getöntem Antikglas oder gewöhnlichem Fensterglas, allenfalls auch mit sehr flachen, farblosen Butzenscheiben geschehen.

Wenn in den vorstehenden Ausführungen der kunstgeschichtlich und ästhetisch allein berechtigte Grundsatz nicht in rigoroser Konsequenz auf alle Fälle angewendet, sondern eine Grenze gezogen wird zwischen denjenigen Fällen, in welchen die Anwendung der Glasmalerei und der Kunstglaserei als unzulässig gelten muß, weil sie zu einer Schädigung am Denkmälerschatze des Landes führt und jenen doch ungleich zahlreicheren Fällen, in denen eine solche nicht oder doch nicht in erheblichem Maße eintritt, so ist damit den bestehenden Verhältnissen auf dem Gebiete der kunstgewerblichen Produktion, der Existenz zahlreicher Kunstanstalten, welche sich mit der Glasmalerei beschäftigen, entsprechend Rechnung getragen. Die unbedingte und unterschiedslose Zulassung einer der Kunst der Renaissance, des Barock, Rokoko und Empire fremden und widerstrebenden Dekorationsweise würde dem Ziele der Denkmalpflege durchaus zuwiderlaufen."

Soweit das Gutachten des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns.

Gegen dieses Gutachten haben wir nun aber sowohl vom historischen als künstlerisch technischen Standpunkte aus folgende Bedenken: Einmal erscheint uns die Ansicht nicht folgerichtig zu sein, daß, weil die Glasmalerei „nach ihrer Ausbildung und Anwendung eine mittelalterliche Kunstgattung" sei, sie deshalb in den Spätstilen nicht Verwendung finden soll. Es ist ja auch die monumentale Wand- und Deckenmalerei eine „mittelalterliche Kunstgattung" gewesen, ja sogar schon in vormittelalterlicher Zeit ausgebildet und angewendet worden, warum soll sie, dem Charakter der Spätstile angepaßt, nicht auch in der Neuzeit Verwendung gefunden haben? Ist nicht, wie die monumentale Malerei der Mönche von Reichenau u. s. w. in den romanischen Basiliken, auch in gleicher Weise die moderne Freskomalerei der Tiepolo, Knoller u. s. w. in den Kirchen der Spätstile berechtigt? Dann aber ist die Behauptung, daß die Glasmalerei während der Renaissance und des Barocks gar nicht mehr im Gebrauch gewesen sei, gar nicht richtig. Heute noch gibt eine ganz stattliche Anzahl von bemalten Fenstern aus diesen Zeiten vom Gegenteil Zeugnis. Allerdings hat sich die Technik der Glasmalerei während dieser späteren Stilperiode vielfach und wesentlich geändert. Man hat nämlich die Kenntnis der Schmelzfarben gewonnen, man verstand, größere Tafeln herzustellen und Bleiruten von beliebiger Länge zu fertigen. Aber diese Abweichung von den mittelalterlichen Vorbildern, diese Bereicherung in der Technik berechtigt doch nicht zu der sonderbaren Logik, daß man es in diesen Epochen der kirchlichen Kunst überhaupt mit keiner Glasmalerei mehr zu tun habe. Die Glasmalerei wurde vielmehr nur dem neuen Stilcharakter angepaßt, sie wurde

Digitized by Google

weicher und reicher in der Zeichnung und heller und lichter in der Farbengebung. Allerdings hat die Reformation mit ihrer barbarischen Bilderstürmerei speziell in Deutschland die Entwicklung dieses kunstgewerblichen Zweiges fast ganz unterbunden und ebendeshalb in Deutschland und Oesterreich eine völlige Unkenntnis nachmittelalterlichen Glasmalereien gebracht. Daß es aber auch in der Zeit der Renaissance und Barock erlaubt und Brauch war, Kirchen mit Glasmalereien auszustatten, dafür haben wir Zeugnisse in den noch vorhandenen Werken und in den Meistern, die sich mit dieser Kunst beschäftigten. Es seien nur die Glasmalerssöhne Hendrick Goltzius 1558—1616 und Gerhard Dow, ebenso Hans Vendemann de Vriese 1527—1604 genannt.

Besonders charakteristisch für diese Zeit ist, daß die Arbeitsteilung eintritt und die Zeichnung oder Visierung von dem einen und die glasmalerische Ausführung von dem andern Künstler besorgt wird. So lieferte Hans Baldung Grien 1515 die Visierung für das St. Annafenster des Freiburger Münsters und die Zeichnungen zu den 14 Glasgemälden für die Kirche der Kartäuser zu Klein-Basel, Hans Holbein der Jüngere zu 11 Stücken derselben Kirche. Schon die Abbildungen, die wir seinerzeit im „Archiv" 1898 Nr. 6—8 brachten, lassen erkennen, daß und wie die Glasmalerei für die Spätstile behandelt worden ist. Aus den Jahren 1555 bis 1603 finden wir 44 Fenster in der Johanniskirche in Gouda. Die bekannten Renaissancefenster aber in Köln, Dom und St. Maria am Kapitol, St. Peter in Nürnberg und in vielen andern Kirchen Deutschlands bedeuten noch eine Minderzahl gegen die zahlreichen Glasgemälde der Hoch- und Spätrenaissance in Frankreich, z. B. in St. Etienne du Mont, in Paris, in der Schloßkapelle von Vincennes, in Ecouen, in Beauvais, in Rouen, in Auch, Auxerre, Bourges, Quimper, Reims, Sens, Chalons-sur-Marne, Dol, Limoges u. s. w. u. s. w. Von den bekanntesten Glasmalereien in Spätstilen in Belgien seien noch die Fenster von St. Gudule in Brüssel genannt, in Spanien seien erwähnt die 90 Fenster im Dome zu Sevilla, die von Burgos, Cuenca, Toledo, Valencia und Madrid. In Italien finden sich Glasmalereien in Spätstilen im Vatikan, Maria del Populo, St. Maria dell' Anima u. a. in Rom, S. Felicita in Arezzo, ferner in den Domen und Kirchen zu Lucca, Siena, Mailand u. s. w.

In diesen Glasmalereien der Spätstile, besonders bei den Italienern und Franzosen, finden wir auch häufig eine äußerst bescheidene Anwendung von Farbe auf durchwegs weißlichem, hellem Fond, der nur mit Silbergelb und Grisaille mäßig und zart behandelt ist, so daß ein solches Fenster nicht störend wirkt, jedenfalls nicht so, wie ein dem Zahn der Zeit, dem Staub und Schmutz unterworfener Vorhang (!) oder eine gedankenlose Rund- oder Sechseckscheibenverglasung. Eben damit haben wir auch die Richtschnur für die Ausschmückung der Bauten der späteren Stilperioden auf glasmalerischem Gebiete angedeutet: man wähle helle, fast weißliche, gelbliche, nie grünliche Verglasungen mit einer geschmackvollen Linienführung der Verbleiung und wende in mäßiger Form Silbergeldecor, hie und da verbunden mit etwas Grisailleornament, an. Da wo Figuren zulässig sind, wähle man für sie die hellsten Farben, ja vielleicht nur Töne, so wie wir dies häufig bei späteren Fresken finden, und lege sie direkt auf den hellen, unbemalten oder kaum dekorierten Fond. In dieser Weise technisch und künstlerisch richtig durchgeführte, wenn auch vom Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns in Acht und Bann getanen Glasgemälde der Spätstile, werden weder die Harmonie des Ganzen stören, noch die Wirkung der einzelnen Ausstattungsteile einer Kirche irgendwie abschwächen oder beeinträchtigen. Sie werden auch weder die Gemälde an den Altären noch an Wänden und Decken mit Reflexen beleidigen. Sie werden im Gegenteil das große stilvolle Weiß des Innenraumes mit seinen Stückornamenten ungestört zur machtvollen Geltung kommen lassen, gerade so gut, als wenn in den Fenstern die nüchternen, langweiligen Rund- oder Sechseckscheiben Parade stünden. Gewiß hätten unsere mächtigen

Digitized by Google

Klosterkirchen des vorvorigen Jahrhunderts sich diesen Schmuck der Fenster nicht entgehen lassen, wenn die Kunst der Glasmalerei damals in Deutschland größtenteils nicht verloren gegangen wäre, gewiß würden die herrlichen Stuccaturen wenigstens einen Reflex in Silbergelb auf die großen Fenster geworfen haben, um ihre Eintönigkeit und Langweile wenigstens zu mildern, wenn man damals wie heute wieder mit der Schmelzmalerei auf große Tafeln, besonders mit dem Silbergelb, umzugehen verstanden hätte.

Wir haben nun in unserer restaurierten Kirche zu Hörbranz (wie auch in Dischingen, cfr. Abb. im „Archiv" 1903 Nr. 12) Beispiele, wie solche Fenster der Spätstile in der obigen Weise behandelt aussehen und welche Wirkung sie machen. Die kgl. bayer. Hofglasmalerei von Zettler in München hat in dieser Art der Ausführung der 12 Apostel in Hörbranz das richtige getroffen. Die Kirche ist vollständig hell geblieben, die Glasgemälde drängen sich durch ihre Farbeneffekte in keiner Weise auf und widerstreben auch nicht der Dekorationsweise der Kirche. Sie sind vielmehr ein weiterer herrlicher Schmuck des Gotteshauses und stehen namentlich auch mit den schönen Deckengemälden in bester Harmonie, wie sie sich überhaupt durch ihre stilistisch korrekte Zeichnung, ihre lichten, schönen Farbentöne und ihre treffliche Anordnung dem Ganzen vorzüglich einordnen. Wie unsere Abbildungen (s. Beil.) zeigen, wurden je in einem Fenster zwei Apostel in Brustfiguren angebracht und mit in ganz lichten Farbentönen, meist Silbergelb, gehaltenen Umrahmungen umgeben; zu weiterer Belebung des Ganzen ist je einem Apostel oben ein Puttenengel beigegeben, der ein zweites Attribut oder eine Inschrift trägt; es sind allerliebste Gestalten, die dem Ganzen mehr Leben und Abwechslung verleihen. Der Fond der Fenster ist weißliches Kathedralglas mit einem ganz leichten Stich ins Gelbe; er hat keine farbige Bordüren und nur oben und unten bilden Ornamente, Kartuschen u. dgl. in Silbergelb einen passenden Abschluß.

Noch sei des neuen gemalten Chorfensters rechts vom Hochaltare gedacht, das von derselben Glasmalereianstalt gefertigt „Mariä Heimsuchung" darstellt. Hier durfte sich die Komposition über das ganze Fenster erstrecken und durften auch kräftigere Farbentöne angewendet werden, um das zu viel hereinströmende, störende Licht abzuhalten und dem Hochaltar das richtige Licht vom seitlichen Dekorationsfenster zukommen zu lassen. Wenn hier auch in der Haltung der hl. Jungfrau der Lebhaftigkeit des Rokokostiles fast zu viel Rechnung getragen ist, so ist doch die ganze Komposition eine durchaus künstlerische; Figuren wie Ornamente sind mit großer Gewandtheit gezeichnet und ein herrlicher Farbenschmelz ergießt sich über das Ganze, große Schönheit und Innigkeit liegt in diesen Köpfen, über die man heilige Freude und Begeisterung über das erhabene Geheimnis ausgegossen sieht.

Schließlich den Kostenpunkt der Restauration anlangend, betrug dieser ca. 18000 M., wovon fast alles durch freiwillige Beiträge der Pfarrgenossen, durch Stiftungen, Geschenke u. dgl. aufgebracht wurde. Sie verteilen sich: auf die Fenster ca. 6000 M., auf die bildliche Ausmalung der Decke 5700 M., dekorative Ausmalung samt Restauration der Altäre ca. 5000 M. Der Pfarrherr der Kirche, Anton Bickel, der von seinem Bischofe neulich auf die Stadtpfarrei Bludenz berufen wurde, hat durch die Restauration dieser Kirche wie der christlichen Kunst so auch seiner bisherigen Gemeinde einen großen Dienst erwiesen und diese zu bleibendem Danke verpflichtet. (Forts. folgt.)

## Das Rationale in der abendländischen Kirche.

Von Beda Kleinschmidt O. F. M. in Amaseno (Italien).

(Schluß.)

Das Archiv der Krakauer Kathedrale enthält bezüglich der Konzession kein Dokument, nur im Pontificale ist zu der Oration ein Verweis auf ein apostolisches Dekret aus dem Jahre 1733 gemacht. [1])

So ist es eine bemerkenswerte Reihe von ehrwürdigen Monumenten, welche uns von dem Gebrauche des Rationale durch manches Jahrhundert erzählen. Es dürfte wohl ohne Analogon dastehen, daß die Bischöfe einer Diözese sich so

[1]) Für Angaben über das Krakauer Rationale bin ich Herrn Kanonikus Bandurski in Krakau zum Dank verpflichtet.

Digitized by Google

lange derselben Insignie bedienten; durch einen so langen Gebrauch gewann die Insignie aber auch an Wert und Bedeutung bei den einen und wurde so erhalten; bei andern mochte das Gegenteil der Fall sein, das Rationale wurde schlecht und schadhaft, zumal wenn es oft gebraucht, aber selten ausgebessert wurde. Das mag ein Grund mit gewesen sein, weshalb es in einzelnen Diözesen ganz in Vergessenheit geriet.

### 8. Verleihung des Rationale durch den Papst.

Das Pallium trug als Symbol der kirchlichen Vollgewalt seit den ältesten Zeiten nur der Papst; von ihm erhielten es als Zeichen der Partizipation an der päpstlichen Gewalt oder auch als eine besondere Auszeichnung die päpstlichen Vikarien, ferner auch einzelne Erzbischöfe und Bischöfe wegen hervorragender Verdienste um die Kirche; während es aber Papst Gregor I. dem Erzbischof Desiderius von Vienne noch verweigerte, hatte sich bis zum Anfang des 9. Jahrhunderts bereits die Pflicht herausgebildet, daß alle Metropoliten es in Rom erbitten mußten. Wie verhält es sich nun in dieser Hinsicht mit dem Rationale? Von einer allgemeinen Verleihung durch den Papst kann nach unserer Erklärung über den Ursprung des Rationale keine Rede sein. Der Einfluß der karolingisch-liturgischen Bewegung bewirkte seine Aufnahme unter die bischöflichen Insignien. Daß zu dieser Neuerung eine päpstliche Konzession eingeholt wurde, läßt sich nicht nachweisen, ist auch höchst unwahrscheinlich bei der damaligen Freiheit in liturgischen Dingen. Der eine fing damit an, sich mit einer solchen Insignie zu schmücken, der andere folgte nach. Nachdem es aber einmal Aufnahme unter die liturgische Gewandung gefunden, mochten es später einzelne Bischöfe für angemessen erachten, in Rom um den Gebrauch der Insignie zu bitten, zumal als der Ursprung vergessen war; so erhielt es die Kirche von Halberstadt durch Papst Agapet II. Daß man es aber mit diesem Nachsuchen in Rom nicht sehr streng nahm, beweist wohl der Umstand, daß sich für die meisten keine päpstliche Konzession nachweisen läßt. Wenn man nämlich keinen Papst kennt, der es konzediert, noch auch ein Diplom beibringen kann, bemerkt Barbier de Montault bezüglich Touls, darf man da nicht mit Recht annehmen, es sei überhaupt nicht (von Rom) konzediert worden?[1]) Diese Frage findet eine Antwort durch das Beispiel Bischofs Adalberon von Metz, der es von seinem Freunde Hildward von Halberstadt erbat und erhielt. Als sich die Kenntnis von dem Ursprunge des Rationale ganz verloren hatte, da wurden allerdings auch die Petitionen in Rom häufiger. Denn die andern bekannten Verleihungen des Rationale (Superhumerale) fallen sämtlich ins 12. Jahrhundert; es sind übrigens nur drei, nämlich an Naumburg durch Calixt II. und an Paderborn und Lüttich durch Innozenz II. Ein Jahrhundert früher erhielt das (metallische) Rationale Erzbischof Poppo von Aquileja. Das sind alle uns bekannt gewordenen päpstlichen Konzessionen. Sie erlauben nicht den Schluß, daß ursprünglich ein päpstliches Privileg stets eingeholt oder überhaupt notwendig gewesen sei.

Bemerkenswert ist der Unterschied zwischen der Verleihung an Paderborn und an Lüttich durch Innozenz II. Während es Bernhard von Paderborn für sich und seine Nachfolger erwirbt, erhält es Alberon von Lüttich nur für seine Person. Auch dem Naumburger Bischofsstuhl war es ohne Einschränkung konzediert worden. Als Grund für die Verleihung an Alberon wird das Wohlwollen der römischen Kirche bezeichnet, die als allgemeine und fromme Mutter einige ihrer Kinder zu Patriarchen, andere zu Erzbischöfen und Bischöfen erhebe, und dieselben nach der Menge der ihr von Gott verliehenen Güter mildreich mit verschiedenen Abzeichen ziere.[1]) Bischof Bernhard von Paderborn dagegen erhält es gewissermaßen als Belohnung für die Treue, welche er stets gegen den heiligen Stuhl gehegt und von der er noch in den letzten Tagen dem Papst so bewährte Zeichen gegeben. Um sich den Kirchenfürsten noch mehr zu verpflichten, verleiht ihm Innozenz als besondere Auszeichnung das Rationale.[2]) Erzbischof Poppo erhielt es als Patriarch von Aquileja.

[1]) Bulletin monumental XLIII, 638.

[1]) Quemadmodum eadem universalis et pia mater (Ecclesia scil.) filios suos provehit in sublime atque alios patriarchas, alios archiepiscopos, alios episcopos statuit, ita nihilominus decora circumamicta varietate, de concessa sibi a Deo divinorum munerum largitate eosdem diversorum insignium pulchritudine clementer coronat. Migne, P. L. 179, 248.

[2]) Es dürfte angebracht sein, die päpstliche Verleihungsbulle im wesentlichen hier anzuführen. Sicut omne datum optimum et omne donum perfectum desursum est, et a Patre luminum descendere Scripturae sacrae auctoritas protestatur, ita procul dubio nostram gloriam atque laetitiam fore credimus, si fratres nostri digni honore inveniuntur, et pro sua probitate atque scientia de magnis honoribus ecclesiasticis atque dignitatibus ad altiora provehi promerentur. Hoc profecto intuitu, quoniam multum de tuae devotionis erga beatum Petrum studio, . . . nostris auribus sunt nuntiata et hoc ipsum certis indiciis comprobavimus, aequum est, ut pro impenso obsequio a sede apostolica amplius honoreris, et ut de cetero fraternitatem tuam nobis magis obnoxium statuimus, tam temporaliter quam spiritualiter gratum emolumentum . . . recipias. Et quoniam tamquam Aaron ad pontificis dignitatis fastigium divina providentia credimus evocatum et loco Moysi ad regiminen es principatum christiani populi constitutus, eorumque quoque dignitatis te principem constituimus, et usum rationalis tibi tuisque successoribus ex apostolica sedis benignitate concedimus. Hoc videlicet sanciente, ut eodem his diebus per parochiam tuam infra ecclesiam dumtaxat utamini, qui in praesentis scripti pagina perscribuntur, Idest: Coena Domini, Pascha, Acensione, Pentecoste, Natali beati Ioannis Baptistae, festivitatibus beatorum apostolum Petri et Pauli, solemnitatibus beatae Mariae et omnium Sanctorum. Natali Domini et Epiphania. In consecrationibus quoque

Digitized by Google

### 9. Bedeutung.

Das Verlangen, ein dem levitischen Ephod analogen Ornatstück und ein Gegenstück zum erzbischöflichen Pallium zu haben, hatte dem Rationale das Dasein gegeben. Als eine ehrende Auszeichnung erscheint es auch in den päpstlichen Urkunden. Besondere Rechte aber sind nicht damit verbunden. Auch hierin unterscheidet es sich wesentlich von dem Pallium; denn dieses ist ein Symbol der bischöflichen Vollgewalt. Solange der Metropolitan das Pallium nicht erhalten hat, darf er weder Kleriker ordinieren, noch Kirchen einweihen, noch Bischöfe konsekrieren. Zudem wird es dem Erzbischof persönlich verliehen für sein Bistum; indem der Papst es ihm übersendet, läßt er den Erzbischof gewissermaßen an seiner Macht partizipieren. Weil dem Träger persönlich übergeben, verliert es mit dessen Tode seine Bedeutung und wird ihm mit ins Grab gegeben.[1]) Nicht so das Rationale. Wie Ring und Stab ist es eine bloße Insignie, die sich der Bischof selbst anfertigen läßt. Weil aus kostbarem Material hergestellt, wurde es dem Bischof nicht mit ins Grab gegeben, es vererbte sich vielmehr von einem Bischof auf den andern, und so blieb dasselbe Rationale in einer Kirche oft Jahrhunderte lang im Gebrauch. In den ältesten Zeiten mag man übrigens in einzelnen Kirchen den Bischof nach seinem Tode doch mit dem Rationale bekleidet haben; so würde sich wenigstens der häufige Wechsel der Form mit Leichtigkeit erklären. Sicherheit in dieser Frage könnten nur die Gräber selbst geben.

Wie allen Kultgewändern, so wurde auch dem Rationale von den mittelalterlichen Liturgikern eine symbolische Bedeutung beigelegt. Am kürzesten ist dieselbe ausgesprochen teils in dem Gebete, unter dem der Bischof es anlegt, teils in den Inschriften und Darstellungen, womit es verziert wurde. Nach der Missa Flacci Illyrici aus dem Ende des 10. Jahrhunderts betete der Bischof: Da nobis, Domine, veritatem firmiter retinere et doctrinam veritatis plebi tuae firmiter aperire.[2]) Diesen Worten zufolge ist also das Rationale ein Symbol der Wahrheit, die der Bischof sowohl selbst allzeit treu bewahren, wie auch dem Volke unverfälscht verkünden soll. Diese älteste Symbolik ist eigentlich selbstverständlich, wenn man den Ursprung des Rationale berücksichtigt. Wie das alttestamentliche Rationale die Worte trug „Lehre und Wahrheit", welche „die Wissenschaft und Heiligkeit sinnbildeten, die der Hohepriester besitzen sollte",[3]) so mahnte auch das neutestamentliche Nachbild den Bischof zunächst zum treuen Festhalten an der Wahrheit, dann aber zum eifrigen Streben nach Vollkommenheit. Diese doppelte Bedeutung erklärte Honorius von Autun und nach ihm Sicard von Cremona mit folgenden Worten: Das Rationale mahnt den Bischof, durch Verstand hervorzuragen, durch Weisheit, Einsicht und Geduld Christo nachzustreben, und durch Lehre und Wahrheit sich auszuzeichnen; sodann aber auch den Glanz der Tugenden zu verbreiten, in der Heiligkeit Nachfolger der Apostel zu sein und das gesamte Volk beim heiligen Opfer dem ewigen Vater zu empfehlen.[1]) Der Quell aber, aus dem so edles Streben hervorsprudelt, zugleich die schönste Blüte des christlichen Lebens, sind die drei göttlichen Tugenden, zumal eine glühende Liebe; manifestieren muß ein Vorgesetzter den Untergebenen gegenüber seine Vollkommenheit besonders durch Uebung der vier Kardinaltugenden, namentlich durch eine gleichmäßige, vorurteilsfreie Behandlung aller. Und so wird das Rationale geradezu zu einem Symbol dieser Tugenden; denn die Worte: „Lehre und Wahrheit" finden wir auf dem Rationale zu Krakau, Eichstätt und Paderborn. Auf dem Eichstätter sind außerdem noch genannt die vier Kardinaltugenden und die drei göttlichen Tugenden, auf dem Paderborner gestattet der Raum nur die »Fides« und »Caritas« zu nennen. Der Bischof von Krakau bittet beim Anlegen des Rationale, daß er mit Gottes Hilfe stets Billigkeit und Gerechtigkeit üben möge. »Circumda me Domine fidei armis, ut ab iniquitatum sagittis erutus valeam aequitatem et iustitiam custodire. Per Christum!«

Die Krone aller Tugend und das „Band aller Vollkommenheit" bildet die göttliche Liebe; die Liebe bleibt auch im Himmel, wenn das Glauben sich in Schauen verwandelt, das Hoffen in Besitzen. Aehnliche Gedanken veranlaßten wohl zur Anbringung der herrlichen Allegorie auf den Rationalien zu Bamberg, Regensburg und München, deren Darstellung und Erklärung wir oben bereits angeführt haben. Irren wir nicht, dann liegt der Darstellung aber auch eine symbolische Bedeutung zu Grunde, indem der Bischof ermahnt wird, die schönste aller Tugenden eifrig zu üben und durch die Liebe die ihm anvertrauten Seelen dem göttlichen Lamme zuzuführen, mit dem die geretteten Seelen dereinst im himmlischen Jerusalem Hochzeit feiern werden. Ist ja doch die Liebe nach einem schönen Worte Bossuets nicht nur das Kennzeichen jener wohltätigen Hand, aus der wir alle hervorgegangen sind, sondern zugleich auch das vorzüglichste Mittel, um andere Menschen zu gewinnen für uns und für Christus. Zur Erklärung jener Darstellung können wir uns wohl an keinen bessern halten, als an Honorius

---

ecclesiarum infra tuam parochiam necnon etiam ordinationibus clericorum, in anniversario dedicationis Padelburgensis Ecclesiae et in factivitate Sancti Liborii. Migne, P. L. 1175, 186.

[1]) Caeremoniale Episcoporum l. I c. 16 (ed. 1902) p. 73. Wenn der Erzbischof innerhalb seiner Provinz stirbt, wird es auf die Kasel gelegt, wenn außerhalb, unter das Haupt.

[2]) Martène, De antiquis Ecclesiae ritibus l. I c. 4 art. 12 ordo 4; (ed. Antwerp. 1736) I. 493.

[3]) Exod. 28, 30. Vergl. Allioli zu dieser Stelle.

[1]) Gemma animae l. I c. 213. Migne l. c. col. 608: Monet autem rationale pontifiam ratione vigere, auro sapientiae, hyacintho spiritualis intelligentiae, purpura patientiae in Christum (qui coelum palma mensurat) tendere debere, doctrina et veritate radiare, gemmis virtutum coruscare, duodecim apostolos sanctitate imitari, totius populi in sacrificio recordari.

Digitized by Google

von Autun, der möglicherweise das Bamberger Rationale selbst gesehen hat. Dargestellt ist ein König auf dem Ferculum Salomonis, auf dem genannten Monumente als »Rex pacificus« bezeichnet. Nach Honorius ist der König niemand als Christus selbst, der »verus pacifius«. Das »ferculum« oder den »lectulus« erklärt er als die Kirche, in welcher der Heiland nach der Vertreibung durch die Synagoge „durch den Glauben" ruht. Die gläubige Seele, welche dem Herrn „das Ruhelager" bereitet, ist dargestellt in der mittlern, als „Königin" bezeichnete Person. „Zu dieser innigen Vereinigung mit Christus ladet die Kirche alle ein, Juden und Heiden, damit sie durch den Glauben zu ihr kommen und durch die Liebe in ihr ruhen." Die aus dem Judentum und Heidentum berufenen Seelen wird man in den beiden zu Füßen der „Königin" angebrachten Halbfiguren erkennen dürfen, wenn man sie nicht, wie Pfister und Braun tun, als Maria und Martha erklären muß, als Repräsentanten des beschaulichen und tätigen Lebens. „Die silbernen Säulen, welche das Haus der Kirche stützen, sind die Apostel und deren Nachfolger"; auf unsern Rationalien ist das Kollegium der Apostel durch die beiden Fürsten der Apostel vertreten, die neben den Säulen stehen, hier Petrus, dort Paulus. „Auf dem purpurnen Aufstieg steht der Chor der Martyrer, durch das eigne Blut purpurrot gefärbt"; hier besteht dieser „Chorus" aus zwei Personen, die rechts auf dem Aufstieg sich befinden. „Einige aber sind durch die Werke der Liebe Töchter Jerusalems, weil man auch durch harte Tugendübung, ohne Vergießung des Blutes Martyr wird" [1]); hier ist es der Liebesjünger Johannes, der auf der linken Seite des Aufstieges Platz genommen hat. So bildet also die Vorderseite der drei Rationalien eine prachtvolle Illustration der Allegorie von der innigen Vereinigung der gläubigen Seele mit dem göttlichen Heilande, worin der Bischof allen Christen als Vorbild vorangehen muß, die himmlische Vereinigung aber wird auf der Rückseite dargestellt durch den Hinweis auf die Hochzeit des Lammes [2]) zugleich mit der Mahnung an den Bischof, die ihnen anvertrauten Seelen in aller Weisheit zu regieren und der ewigen Hochzeit entgegenzuführen. Das dürfte im wesentlichen nach dem Sinne der mittelalterlichen Liturgiker die Symbolik jener prachtvollen Darstellung und zugleich des Rationale selbst sein.

[1]) Honorius Augustud. Expositio in Cantica cant. c. 5.: »Salomon est Christus verus pacificus, qui omnia pacificat in coelis et in terris, cuius lectus est ecclesia, in qua ipse per fidem requiescit pulsus de synagoga .... Ecclesia gentium, lectus Christi et domus convivii facta, omnes de Judaeis et gentibus invitat, ut per fidem veniant in se, per dilectionem requiescant .... Columnae quae hanc domum (Ecclesiam) sustentant argenteae, sunt apostoli et eorum successores apostoli praedicatione recti eloquentia et vita mundi, qui verbo et exemplo sustentant domum domini ... In hac ascensus purpureus est martyrum chorus, proprio sanguine purpuratus .... quodammodo ascendit, qui per a:dua virtutum gressus molitur, mox a malis persecutionem patitur et sine sanguin's effusione martyr efficitur. Migne, P. L. 172, 404 ss.

[2]) Apokalypse, 19, 7.

## 10. Das Rationale in der Gegenwart.

Manches Jahrhundert ist das Rationale nach dem Zeugnisse der Monumente in verschiedenen Kirchen in Gebrauch gewesen, in einigen scheint es nur kurze Zeit getragen worden zu sein, aber fast für alle kam früher oder später die Zeit, wo man die alte, ehrwürdige Insignie nicht mehr zu schätzen wußte. Man gab sie deshalb auf. Nur wenige Bischofssitze behielten sie bei, nach der gewöhnlichen Annahme nur Eichstätt und Paderborn. Tatsächlich aber sind noch zwei hinzuzufügen, nämlich Krakau und Toul-Nancy.

Eichstätt hat stets treu festgehalten an seinem uralten Vorrechte; die Zurückführung auf den hl. Willebald mochte ein Grund dafür sein. Am 4. Juli 1745 bestätigte Papst Benedikt XIV. dem Bischof von Eichstätt den Gebrauch des Rationale für alle Zeiten. Und an allen hohen Festtagen macht der Bischof von seinem seltenen Vorrechte Gebrauch.

In Paderborn scheint die Hochschätzung des Rationale nicht so groß gewesen zu sein, sonst ließe sich der Mangel an Monumenten kaum erklären. Allerdings ist der Dom auch arm an alten Grabdenkmälern, auf denen wir es am ehesten erwarten könnten. Vielleicht hatte man sogar zeitweise darauf ganz verzichtet, weshalb der tüchtige Fürstbischof Ferdinand II. von Fürstenberg von Alexander VII. am 3. März 1666 die Bestätigung des alten Privilegs erwirkte und ein neues Rationale anfertigen ließ. Unter Bischof Simar wurde dieses Renaissance-Rationale einer Restauration unterworfen und regelmäßig wird es an den festgesetzten Feiertagen von dem Bischof getragen.

Was Krakau anlangt, so bedient sich dort der Bischof nicht, wie Bock meint, eines Palliums in Form eines Rationale, es ist vielmehr wirklich ein Rationale, das mit dem Pallium nichts zu tun hat. Der Bischof trägt es, so oft er feierlich die heilige Messe zelebriert, aber nur innerhalb der Kathedralkirche, nicht bei feierlichen Messen außerhalb derselben, was allerdings auch in Paderborn nicht geschieht, obwohl es nach dem Wortlaute der päpstlichen Bulle gestattet ist.

Von besonderem Interesse ist der Gebrauch des Rationale in Nancy-Toul. Der Bischof von Toul trug das Rationale bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Damals (1708) schreibt der Benediktiner de Vert, die Bischöfe von Toul hätten sich ehedem des Rationale bedient, ebenso berichtet Calmet in einem Briefe vom 14. Jan. 1726 an Montfaucon, während das 1700 gedruckte Cäremoniale den Gebrauch der Insignien noch vorsieht. 1801 wurde das Bistum Toul unterdrückt, 1817 aber wieder errichtet und sofort mit Nancy vereinigt. Als Bischof Menjaud von Toul-Nancy 1851 eine Diözesansynode hielt, kam auch das uralte Privileg von Toul, das Superhumerale, zur Sprache; es fand eifrige Verteidiger, und bereits am Pfingstfeste des folgenden Jahres zierte es nach langer Unterbrechung wieder den

Digitized by Google

Bischof. 1865 bestieg Lavigerie, der spätere bekannte Kardinal, den Bischofsstuhl von Nancy-Toul; er wandte sich nach Rom um Bestätigung des alten Privilegs und erhielt sie auch, obwohl er sich zur Begründung seiner Petition nur auf die angebliche traditionelle Verleihung des Superhumerale durch Papst Leo IX. berufen konnte. Für das neue, jetzt in Nancy gebrauchte Superhumerale diente als Vorlage ein Monument des hl. Mansuetus in der Krypta des Domes zu Toul aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Es ist ein runder, seidener Schulterkragen mit Goldstickerei, der über der Kasel getragen und vorn durch eine goldene Spange zusammengehalten wird. Der innere Rand des Kragens ist à jour gearbeitet und wird bedeckt durch ein schmales Band, das die Worte trägt: Pater et Filius et Spiritus Sanctus. An diesem schmalen Bande befinden sich zwei halbkreisförmige Schulterblätter; diese wie auch der äußere Rand sind mit Goldfransen besetzt. An dem äußeren Rande sind außerdem noch vier kurze Behänge angebracht, je zwei auf Brust und Rücken. Die ganze Arbeit ist mit Blumen und Ranken in Goldstickerei sowie mit Edelsteinen verziert.[1])

Zum Schluß könnte man noch die Frage aufwerfen: durfte Bischof Menjoud von Toul-Nancy das Rationale nach der langen Unterbrechung ohne vorhergehende Erlaubnis von Rom wieder tragen? Dürften also z. B. die Bischöfe von Würzburg und Regensburg, ohne eine päpstliche Konzession einzuholen, sich wieder mit der uralten Insignie ihrer Kirche zieren? Praktisch hat man in Toul-Nancy die Frage durch den tatsächlichen Gebrauch entschieden und zwar, wie es scheint, auf Grund des hohen Alters dieses Vorrechtes. Tatsächlich begründet ja auch die lange Dauer des Gebrauches ein Recht, das selbst durch zeitweise Verzichtleistung der Ausübung des Rechtes nicht verloren geht. Es würde also nach unserer Meinung nichts im Wege stehen, daß die Bischöfe von Würzburg und Regensburg von ihrem uralten Vorrechte wieder Gebrauch machen und sich mit der ehrwürdigen Insignie schmücken.

* * *

Unter den bischöflichen Insigien ist das Rationale zwar eine der jüngsten, aber wohl die interessanteste. Entstanden unter dem Einfluß der liturgischen Bestrebungen zur Zeit der Karolinger und durch das Verlangen einzelner Bischöfe, ein dem erzbischöflichen Pallium und dem levitischen Ephod analoges Ornatstück zu schaffen, hat es eine nur geringe Verbreitung und nur äußerliche Aehnlichkeit mit dem Pallium erlangt. Zwar wurde es wie jenes nur in der feierlichen Messe und an bestimmten Tagen gebraucht, aber es war und blieb bloßer Schmuck, während das Pallium für den Erzbischof das Symbol der Vollgewalt ist. Erfreulich aber ist es, daß die altehrwürdige Insignie nicht gänzlich aus der bischöflichen Kultgewandung verschwunden ist, sondern noch heute gewissermaßen als Erinnerung an eine für den Glanz und die Pracht des äußern Kultus hochbegeisterte Zeit sich wenigstens an einigen Orten erhalten hat.

[1]) S. Abb. in meiner Studie über das Rationale zu Toul in „Zeitschrift für christl. Kunst" XVI, 275.

## Literatur.

**Das Rituale von St. Florian aus dem zwölften Jahrhundert mit Einleitung und Erläuterungen, herausgegeben von Ad. Franz. Freiburg. Herder. 8 M.**

Gegenüber dem lebendigen Interesse, das z. B. in England und Frankreich der Erforschung der mittelalterlichen Liturgie entgegengebracht wird, ist in Deutschland seit M. Gerberts, des gelehrten Fürstabtes von St. Blasien Zeiten, kein mittelalterliches handschriftliches liturgisches Buch mehr veröffentlicht worden.

Mit der vorliegenden Publikation macht der bekannte Verfasser der „Messe im deutschen Mittelalter" den Anfang zur Beseitigung jener Rückständigkeit. Das Rituale von St. Florian (Oberösterreich) hat er gewählt, weil dieses in vortrefflicher Weise den Typus der Ritualien des zwölften Jahrhunderts repräsentiert. Besonders interessant ist der Umstand, daß aus demselben Chorherrenstifte auch ein Rituale des 14. Jahrhunderts vorliegt, so daß wir in der Lage sind, die im Grund genommen geringen Wandlungen der Liturgie durch zwei Jahrhunderte genau zu verfolgen.

Für den Kulturhistoriker besonders wichtig sind die alten Benediktionsformeln des kalten und heißen Wassers, des Feuers ꝛc. bei der Vornahme der Ordalien. Aber auch der Kunsthistoriker findet seine Ausbeute in den fünf trefflich ausgeführten Farbendrucktafeln, die dem Buche beigegeben sind. Dieselben bieten uns hochinteressante Miniaturen aus einem Lambacher Rituale des zwölften Jahrhunderts. Da sehen wir dargestellt die Benedictio peregrinorum, die Kindertaufe, die Probe des kalten Wassers und des glühenden Eisens, die Vorsegnung einer Wöchnerin und deren feierliche Wiedereinführung in die Kirche. All diese religiösen Genrebildchen sind in ziemlich sicheren Strichen im allgemeinen gut gezeichnet, ja der Gesichtsausdruck ist einigemal vorzüglich, so der des Schreckens und der Angst bei dem Unglücklichen, der seine Hand nach dem dargebotenen glühenden Eisen ausstrecken muß. Die Technik ist die damals namentlich im eigentlichen Bayern, aber auch teilweise in Oesterreich vorherrschende Federzeichnung in Schwarz und Rot.

Die vorliegende Publikation ist nicht nur eine Tat auf dem Gebiete der Geschichte der mittelalterlichen Liturgie, sondern wegen der beigegebenen Tafeln auch vom Standpunkte der Kunstgeschichte freudigst zu begrüßen.

B. D.

Hiezu eine Kunstbeilage:
Glasgemälde in der Kirche zu Hörbranz.

Der ganzen Auflage liegt ein Prospekt der Elwertschen Univ.-Buchhandlung in Marburg bei, betr. Statuen der hl. Elisabeth aus der St. Elisabethkirche in Marburg.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 10. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Quellenbeiträge zur süddeutschen Goldschmiedekunst vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Von Professor Dr. Alfred Schröder.

Die folgenden Nachrichten können auf irgendwelche Vollständigkeit keinen Anspruch machen. Es war von vornherein nicht meine Absicht, die Werke auch nur einer bestimmt umgrenzten Gruppe von Goldschmieden erschöpfend zusammenzustellen. Wer sich auf diesem Gebiete umgesehen hat, weiß, daß dazu ein Leben kaum ausreichen würde. Aber was ich gelegentlich bei Ausflügen oder Studienaufenthalten oder auf Ferienreisen gesammelt habe, immer ein besonderes Augenmerk auf die rührigste Goldschmiedezunft, die der Reichsstadt Augsburg, richtend, das biete ich hier in übersichtlicher Ordnung dar. Die Nachrichten stützen sich durchgehends auf eigene Anschauung der erwähnten Gegenstände. An der Hand der Goldschmiedeakten des Augsburger Stadtarchivs bin ich sodann den Meistern nachgegangen und habe ihre Namen und wichtigsten Lebensdaten festzustellen gesucht, soweit das nicht schon in dem trefflichen Werke Rosenbergs (s. unten) geschehen ist. Ich hoffe, mit diesen Notizen einen kleinen Beitrag zur Würdigung der einzelnen Meister, zur Charakteristik des Stilwandels innerhalb dieses vorzüglichsten aller Kunstgewerbe und zur Identifizierung der Meisterhände für eine nicht unbeträchtliche Zahl von Goldschmiedearbeiten zu liefern, die nach ihrer Herkunft noch unbekannt sind.

Das wichtigste Hilfsmittel zur Identifizierung der Meister wird stets die Bezeichnung der Stücke bleiben. Sie ist in der Regel eine doppelte und durch Stempelprägung hergestellt. Der eine Stempel ist das Meisterzeichen, häufig die Anfangsbuchstaben der Vor- und Zunamen der Meister, mitunter auch ein figürliches Zeichen. Der andere Stempel ist das Kontrollzeichen der Behörde über den richtigen Feingehalt, das sogenannte Beschauzeichen, zumeist in der Form an das Wappen der Stadt, deren Bürger der Meister ist, sich anlehnend. Das Beschauzeichen nennt uns also den Entstehungsort, das Meisterzeichen deutet den Namen des Goldschmiedes an.

Die im folgenden beschriebenen Stücke sind, wofern es nicht ausdrücklich anders bemerkt ist, ganz aus Silber und vergoldet; nur bei Strahlenmonstranzen pflegte man die Strahlen aus Kupfer herzustellen und im Feuer zu vergolden. Die Ornamente sind in der Regel in Silber getrieben; diese Technik ist überall da angewendet, wo nicht ausdrücklich eine andere angegeben wird.

Abkürzungen:

A. C. = Augustanae confessionis.
A. M. = Augsburger Marke.
Friesenegger = J. M. Friesenegger, Die Sankt Ulrichskirche in Augsburg, 1900.
Rosenberg = Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. 1890.
Steichele-Schröder = Das Bistum Augsburg, beschrieben von A. Steichele, fortgesetzt von A. Schröder, Bd. 5 und 6, 1895—1904.
Zingeler und Laur = Z. u. L., Die Bau- und Kunstdenkmäler in den hohenzollernschen Landen. 1896.

### I. Augsburger Goldschmiede.

Augsburger Marke: Ein Pinienzapfen; seit 1735 wird unter denselben ein von drei zu drei Jahren wechselnder Buchstabe des Alphabetes gesetzt unter genauer Einhaltung der alphabetischen Buchstabenreihe.

1. 

Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kelch, datiert 1606. Ganz einfach, noch gotisch im Aufbau.

2.  = Koch, Barthol. † 1627. = Rosenberg 167.

Digitized by Google

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kelch ca. 1610, noch stark gotisierend: sechsblätteriger Fuß, der sich über Plättchen und Hohlkehle zu einem sechseckigen Schaft einzieht, Knauf kreisrund, mit Engelsköpfchen besetzt, Kuppa in Renaissanceform. Das Ornament (weißsilber) ist auf den glatten Grund aufgelegt und besteht in dem bekannten Beschlägwerk und in Engelsköpfen.

3. (MN) Neher, Marx, kath. 1611 in den Akten des Augsburger Stadtarchivs als Goldschmied genannt, 1631 und 1632, 1636 und 1637 geschworener Beschaumeister. † 1637.

a) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Reliquiengefäß in Form eines Ziboriums ca. 1610. Knauf und Kuppa in Kristall, auf dem Deckel die silberne Vollfigur des hl. Johannes des Täufers. Auf dem kreisrunden Fuß drei Medaillons mit Köpfen, in Silber getrieben. Am Deckelrand gotisierende Rankenzinne. Sonst alles gute Renaissance. Auf dem Deckel Augsburger Marke und Meisterzeichen.

b) Staufen, Bez.-A. Dillingen, Pfarrkirche. Monstranz, datiert (Innenseite des Fußes) 1618. Augsb. Marke, ähnlich wie Rosenberg 31. Höhe 0,78, ursprünglich (d. h. ohne den späteren gotischen Turmhelm, der den Abschluß nach oben bildet) 0,66. An der oberen Fläche des Fußes zwei (Stifter-) Wappen: von Hornstein und von Westerstetten. Die Monstranz ist stilistisch hochinteressant und ein merkwürdiger Beleg dafür, wie lang sich bei uns in der kirchlichen Kunst der gotische Stil für die Komposition des Ganzen erhielt, während die Einzelformen teils in Renaissance, teils in wunderlichster Umgestaltung gotischer Motive gebildet werden.

4. (W)

Augsburg, Dom, Chorsakristei. Sechs silberne Leuchter, 1644 in die jetzige Form umgearbeitet, von Kardinal Otto Truchseß von Waldburg gestiftet. Sehr hübsche Formen, barock.

5. (PS)

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Asperges-Kessel ca. 1680, reich mit getriebenen Akanthusranken und Engelsköpfen geziert.

6. (MM) = Rosenberg 341.

a) Konstanz, Münsterschatz. Eine reiche Monstranz ca. 1680.

b) Augsburg, Dom, kleine Sakristei. Kelch ca. 1690. Großes Stück mit Emails rot in rot, Akanthusranken, dazwischen Engel.

Eine andere Arbeit (in Habsthal) verzeichnen Zingeler und Laur 211.

7. (GR) Reisch (Reischlin), Georg, kath. † 1700.

Aislingen, Bez.-A. Dillingen. Monstranz von 1685 für 223 fl. (Datum, Meistername und Preis aus den Stiftungsrechnungen). Strahlenform mit vorgelegtem Rankenwerk, darin einige Figuren. Wenig feine Ausführung, flach, ohne Originalität.

8. (CK) Kolb, Wolfg. Kaspar, kath., von Weilheim (Oberbayern), seit 1675 Bürger in Augsburg.

Lauingen, Augustinerkirche. Monstranz von 1684 (Datum und Meistername aus der handschriftlichen Augustinerchronik im städt. Archiv). Strahlenmonstranz mit vorgelegtem Akanthusrankenwerk, darin Figürliches (schwach); am Fuß zwischen Ranken und Engelsköpfen Glassteine. Ziemlich einfache Arbeit.

Andere Arbeiten s. Steichele-Schröder 5, 703, 746.

9. (HH)

Günzburg, Stadtpfarrkirche. Strahlenmonstranz von ca. 1685. Engelsköpfe und Ranken am Fuß. Nicht hervorragend.

10. (F) = Rosenberg 225.

a) Ursberg, ehem. Klosterkirche. Monstranz von 1688 (laut Chronogramm). Dem aus glatten und gewellten Spitzen bestehenden Strahlenkranz ist Akanthusrankenwerk vorgelegt, darin treffliche Figuren. Durchsicht herzförmig, darüber Krone. Fuß mit getriebenen Akanthusranken und Engelsfiguren und mit Emails ausgestattet. Sehr schönes Stück.

b) Passau, Dom. Monstranz um 1690, sehr reich mit gefaßten Steinen geziert, dazwischen am Fuß getriebene Festons und Emailmedaillons rot in rot. Durchsicht herzförmig, umgeben von einem Kranz von Emailmedaillons und gefaßten Steinen, weiterhin von steinbesetzten Strahlen. Ueber der Durchsicht eine Krone, darüber als Abschluß eine Dreifaltigkeit mit Engeln in Wolken, von einem kleineren Strahlenkranz umgeben, und ein das Ganze überragendes Kreuz. Die Figuren der Dreifaltigkeit aus Korallen, die Taube aus Perlmutter. Die Rückseite der Strahlen mit Ranken (rot-weiß) bemalt. Ein hervorragend schönes und originelles Stück.

c) Höchstädt, Stadtpfarrkirche. Rauchfaßschiffchen in Muschelform; ca. 1690.

S. auch Friesenegger 48; Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern I 2101 (Altötting).

11. (MM)

a) Günzburg, Stadtpfarrkirche. Teller ca. 1690 (die dazu gehörigen Kännchen verschleudert).

b) Ebenda, Frauenkirche. Kelch. Barock. Einfache Arbeit.

12. (I FS)

Lauingen, Stadtpfarrkirche. Kelch von 1694, mit hübschen Emails in rotbraun.

13. (FS) = Rosenberg 186.

a) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Monstranz, H. 0,96. Hochbarock ca. 1685. Strahlenform. Weißsilber, nur der Strahlenkranz vergoldet. Sehr starkes Relief der Akanthusranken, drei vollplastische Engelsköpfe am Fuß. Vor dem Strahlenkranz drei Paare von Engeln: die zwei größten halten die Umrahmung der Durchsicht, zwei mittlere die Krone über der Durchsicht, zwei kleine einen Lorbeerkranz über der Krone. Bedeutende Arbeit.

b) Neuburg a. D., Hofkirche. Kelch ca. 1690, barock, mit Engelsköpfen, Fruchtkränzen und Akanthusranken in getriebener Arbeit und sehr guten Emails.

c) Ebenda. Ziborium (= Rosenberg 186 a) ca. 1690 (die Datierung 1620 ist an dem Stück

Digitized by Google

nicht zu finden und widerspricht den Formen). Zwischen getriebenen Akanthusranken vollplastische Engelsköpfe. Sehr gut in der Ausführung. Die Kuppa aus Einem Stück Onyx-Achat.

d) Ebenda. Kelch, nach dem Inventar stammend aus dem J. 1716, wogegen sich aus den stilistischen Formen kein Widerspruch ergibt. Grund glatt aus vergoldetem Silber, darüber gelegt sehr feine Filigranarbeit in Weißsilber mit guten Emails.

14. (NM) = Rosenberg 238.

a) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kelch ca. 1695. Engel mit Leidenswerkzeugen, Akanthusranken, Medaillons mit Figuren in starkem Relief. = Rosenberg 238e.

b) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Kelch ca. 1695. H. 0,27. A. M. ähnlich wie Rosenberg 52. Vorzügliche Emails. Engel mit Leidenswerkzeugen, schwach; Akanthusranken und Frucht- und Lorbeerkränze.

c) Ebenda. Kelch ca. 1717, noch völlig barock. Akanthusranken und Engel mit Leidenswerkzeugen. Sehr gute Emails, von denen eines die Belagerung von Belgrad (1717) darstellt. Tüchtige Arbeit.

15. (HIE) Ernst, Hans Jakob, kath. † 1703. = Rosenberg 288.

Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kännchen mit Teller, datiert 1700. Mit Emailmedaillons. Ziemlich einfach.

16. (IF) = Rosenberg 237 (vielleicht Joh. Jakob Frings, kath., 1696 im Goldschmiedeverzeichnis aufgeführt, † 1744).

Mödingen, ehem. Dominikanerinnenkloster bei Dillingen. Kelch mit Jahrzahl 1700. Barock mit guten Emails. Auf der Innenseite des Fußes SMC Sch 1700.

In Habstal (ehem. Dominikanerinnenkloster) verzeichnen eine hübsche Arbeit desselben Meisters Zingeler u. Laur 211.

17. (L / DS)

Dillingen, Jesuitenkirche. Kelch H. 0,25. A. M. ähnlich wie Rosenberg 68. Ca. 1700. Akanthusranken und Blumen- und Früchtebuketts. Emails. Gute Arbeit.

18. (IZ) Zeckel, Johann, kath. Heirat 1691. † 1728, der Meister der berühmten Lepanto-Monstranz in der Bürgersaalkirche zu Ingolstadt (Die Kunstdenkm. d. Königr. Bayern 1,53). = Rosenberg 292.

a) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Missalebeschlag, datiert 1694. Weißsilber. Die Eckstücke Engelsköpfe in Akanthusbüscheln.

b) Ebenda. Kännchen mit Teller, laut Widmung 1714 vom Konvent dem Prälaten verehrt. Sehr feine Arbeit in Spätbarock = Rosenberg 292 i.

Andere Arbeiten s. Steichele-Schröder 5, 729, 888; 6, 335. Friesenegger 31, Anm. 3.

19. (I / DS) Saler, Joh. Dav., kath., wird in den Akten 1709 genannt, † 1724.

Höchstädt, Pfarrkirche. Kelch mit zugehörigen Kännchen und Teller ca. 1710, ursprünglich für das Kloster Mödingen angefertigt, von dorther nach der Säkularisation für Höchstädt angekauft. Die getriebene Arbeit etwas stumpf, nicht ganz scharf und rein, doch immerhin im ganzen bedeutende, effektvolle Stücke mit sehr guten Emails.

Eine andere Arbeit notiert Friesenegger 48.

20. (IL) = Rosenberg 286.

a) Donaualtheim bei Dillingen, Pfarrkirche. Kännchen mit Teller ca. 1700, barock. Sauber ausgeführte Fruchtstücke und Ranken, das Figürliche schwach. Die reliefierten Teile in Weißsilber. = Rosenberg 286 a.

b) Passau, Dom. Kelch ca. 1700 mit Emails. Flaue Arbeit, nicht hervorragend.

c) Konstanz, Münsterschatz. Lavabobecken ca. 1700. Hochfeine Arbeit sowohl im Figürlichen wie im Ornamentalen.

d) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Kelch ca. 1700. H. 0,25. Mit Engelsköpfen, Engeln mit Leidenswerkzeugen, Akanthusranken und Festons. 6 Emails. Bessere Arbeit.

e) Augsburg, Dom, Chorsakristei. Zweite Monstranz ca. 1710. Ornamentmotive: Bandwerk mit Akanthus, Baldachine und Blumenkörbchen, dazwischen paarweise Engelsköpfchen. Oberer Teil Strahlenform mit vorgelegtem Weingeranke, darin Figuren. Reich mit Steinen besetzt, die teilweise in Zitteragraffen gefaßt sind. Bessere Arbeit.

f)–h) Ebenda, Pfarrsakristei. Drei Kelche ca. 1710. Rand gewellt; das Pflanzenornament fein gearbeitet, das Bandmotiv dagegen ungeschickt gehandhabt. Medaillons mit in Silber getriebenen figürlichen Darstellungen.

i) Ebenda, kleine Sakristei. Kelch ca. 1710, mit Emails und paarweise zusammengestellten Engelsköpfen.

k) Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kelch ca. 1710. Bessere Arbeit.

l) Mödingen. Rauchmantelschließe ca. 1715, äußerst saubere Arbeit.

m) Augsburg, Dom, Chorsakristei. Ziborium von 1716 (Inschrift auf der Unterseite des Randes: Mon. Carmel. discal. Neoburgi ad Danubium 1716). A. M. wie bei Rosenberg 69. Sehr reich mit Steinen besetzt, die außerordentlich fein in aufgelegten Silberverzierungen (hauptsächlich in Agraffenform) gefaßt sind. Das Ornament in getriebener Arbeit besteht aus Bandwerk mit Akanthus und Blumenbuketts, sehr sauber und geschmackvoll ausgeführt. Das Ganze ein Meisterstück, auch in der Form sehr gefällig.

Andere Arbeiten mit dieser Marke, unter der zum mindesten zwei verschiedene Meister verborgen sind, s. Steichele-Schröder 6, 528; Zingeler und Laur 241 f.; 269.

21. (FT / L)

Neumarkt a. d. Rott in Oberbayern, ehem. Klosterkirche St. Veit. Kelch, datiert 1705. Sechs Emails. Gute, sauber ausgeführte Arbeit.

22. (IL / S) Sigel, Joh. Lukas, kath. Meisterstück 1694. † 1745.

Neuburg a. D., Studienkirche. Kelch von 1707 (Widmung). Hat große Aehnlichkeit im Ornament mit den Kelchen b) und des c) Goldschmiedes Bethel (unter Nr. 31), nämlich als Hauptmotiv Blumenguirlanden in Glanzgold auf mattiertem Grund, doch weniger fein gearbeitet. Den Knauf bilden drei Cherubim in Rundplastik, etwas geschmacklos. Am Fuß und an der Kuppa

Digitized by Google

Perlmutterschildchen mit Auflagen in vergoldetem Silber.

Hieher gehört vielleicht auch die Strahlenmonstranz in Klosterwald, OA. Sigmaringen, Zingeler u. Laur 234.

23. LS Schneider, Ludwig, kath., im Goldschmiedeverzeichnis von 1696 aufgeführt, † 1729.

a) Straubing, Stadtpfarrkirche St. Jakob. Monstranz ca. 1690, 1,10 m hoch. Am Fuß Reliefornament (Akanthus und Fruchtfestons) und rundplastische Engelsköpfe; der obere Teil Strahlenmonstranz mit vorgelegten Ranken, in die einiges Figürliche hineinkomponiert ist; viele Steine und Perlen. Ein hervorragendes Stück von sehr sauberer Ausführung, von der Bürgerschaft bei der Säkularisation abgelöst.

b) Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kelch, datiert 1690. Putten und Akanthusranken in getriebener Arbeit; echte und unechte Steine.

c) Ebenda. Ein einfacher Kelch.

d) Ebenda. Kelch, datiert 1719. Mit Engelsköpfen und getriebenen figürlichen Darstellungen in Medaillons. Ornament eingraviert. Bessere Arbeit.

e) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Kelch, ca. 1720. H. 0,28, Laub- und Bandwerk und Engelsköpfe in Wolken.

f) Mödingen, Bez.-A. Dillingen, Klosterkirche. Großer Kelch. Spätbarock mit Emails. Wenig fein gearbeitet.

Einen Kelch in Altötting erwähnen die Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern I 2378.

24. II

Augsburg, Dom, Chorsakristei. Großer Kelch, gestiftet von Bischof Ignaz Albert v. Riegg († 1836). Nach den Stilformen ca. 1710. Den ganz glatten Kelch umspinnt aufgelegtes feines, zierliches Rankenwerk in Weißsilber, als Fassung zahlreicher echter Steine dienend; sechs Emails.

25. 

Augsburg, kath. hl. Kreuz (Silberkasten). Kelch von 1710. Augsb. Marke ähnlich wie Rosenberg 73. 9 Emails (3 im Knauf). Gute, saubere Arbeit.

26. I IK Kraus, Joh. Jak., kath. Meisterstück 1708. † 1741. — Rosenberg 344.

Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Großer Kelch ca. 1710. Zwischen den langgezogenen Akanthusranken und Passionsblumen an Fuß und Kuppa Engel mit den Leidenswerkzeugen und je drei silbergetriebene Bildmedaillons mit Darstellungen aus dem Leben Christi.

27. DS (Wahrscheinlich Dominikus Saler, kath. † 1718.) Rosenberg 249.

a) Bergheim bei Augsburg, Pfarrkirche. Fuß eines Kreuzpartikelostensoriums ca. 1710 mit hübschen Frucht- und Blumenstücken.

b) Augsburg, Dom, kleine Sakristei. Kelch, datiert 1717. Engelsköpfe und Medaillons mit figürlichen Darstellungen in getriebener Arbeit. Im Ornament herrscht das Bandwerk vor. Bessere Arbeit.

28. I HM Mannlich, Joh. Heinr. A. C., geb. 1660. Heirat 1695. † 1718. Vgl. Rosenberg 259. P. v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handelsgesch. d. Reichsst. A. 1, 477; 2, 286.

Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch, datiert 1715, mit dem Allianzwappen Fugger und Königsegg. A. M. ähnlich wie Rosenberg 67. Reiche Arbeit in Spätbarock mit Bandmotiv und Engelsköpfen, auch silbergetriebenen Figurenmedaillons: Scenen aus dem Leiden Christi und Auferstehung.

29. Meisterzeichen: Ein Mann mit drei Aehren in jeder der seitlich ausgestreckten Hände: Fesenmayer, Joseph Wolfgang, kath. † 1721.

a) Irsee, Bez.-A. Kaufbeuren, ehem. Klosterkirche. Strahlenmonstranz, datiert 1705, von sehr bedeutenden Dimensionen, hochfeine Arbeit mit sehr fortgeschrittenen Dekorationsmotiven; vgl. Steichele-Schröder 6, 236.

b) Dillingen, Franziskanerinnenkloster. Ein ausgezeichneter Kelch.

c) Lauingen, Augustinerkloster bestellte 1718 einen Kelch (Klosterchronik im städt. Archiv), nicht mehr vorhanden.

30. Meisterzeichen: Ein nach (heraldisch) rechts springender Hund in oblonger, oben im Stichbogen geschlossener Stempelvertiefung.

Freising, Dom. Monstranz von 1718, gestiftet von Fürstbischof Johann Franz von Freising. Ein Prachtstück, gut im Figürlichen und im Ornament.

31. FAB Bethel (Bettle), Franz Anton kath. † 1728.

a) Steinheim, Bez.-A. Dillingen, Pfarrkirche. Kelch ca. 1700. Einfache Arbeit; nur Akanthusornament.

b) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch ca. 1710. Eine feine Arbeit mit reizenden Blumen-, Frucht- und Akanthusgehängen zwischen Engelpaaren mit Leidenswerkzeugen. Grund mattiert, die getriebenen Ornamente in Glanzgold.

c) Wallerstein, Pfarrkirche. Kelch, sehr ähnlich dem eben beschriebenen, doch einfacher, ohne Figürliches.

d) Höchstädt, Stadtpfarrkirche. Kelch, datiert 1723. Einfach, mit getriebenen figürlichen Darstellungen in Medaillonform.

Vgl. auch Zingeler und Laur 29.

32. I FB Vielleicht Bräuer, Joh. Friedr. A. C. Meisterstück 1705. † 1753. — Rosenberg 355.

Neuburg a. D., Stadtpfarrkirche z. hl. Geist. Kelch ca. 1720. Frührokoko. Eigenartig durch die mit Emails belegten Perlmutterschildchen an Fuß, Knauf und Kuppa. Ein sehr hübsches Stück, matt- und glanzvergoldet, mit vielen unechten Steinen.

Demselben sind vielleicht auch die bei Zingeler und Laur 234 f. erwähnten, teilweise kostbaren Stücke des ehem. Zisterzienserinnenklosters Klosterwald im OA. Sigmaringen zuzuteilen.

32A. FB Berdolt, Franz (Ignaz), kath. Heirat 1710. † 1762.

a) Stätzling, Bez.-A. Friedberg, Pfarrkirche, Monstranz von 1730 laut Widmung (nur der Fuß bis zum Knauf erhalten). Wertvolles Stück. Vgl. Zeitschr. d. hist. Ver. von Schwaben und Neuburg 24. 139.

b) Ebenda. Kelch von 1735 laut Widmung. Sehr saubere Arbeit in Frührokoko, gefällig in der Form.

Digitized by Google

c) Landshut, ehemalige Jesuitenkirche. Monstranz. A. M. mit C. Meisterzeichen wie oben; außerdem steht an der Oberseite des Fußrandes: FRANC : IGNATI : BERDOLT fecit 1739. H. 1,16, Fuß 0,50 × 0,34. Sehr schwer. Prunkstück mit sehr vielen Edelsteinen, ganz aus vergoldetem Silber, auch der Strahlenkranz. Am Fuß in vier getriebenen Reliefs die Erdteile in Anbetung Reicher Knauf. Darüber der Strahlenkranz, der fast ganz von Wolken verdeckt ist, worin Engel mit Aehren und Trauben (diese aus Perlen gebildet), mit Rauchfässern oder in anbetender Stellung. Durchsicht ein altarförmiger Aufbau mit Säulen und Gesimsen, unterhalb derselben zwei Füllhörner mit Aehren und Trauben, oberhalb derselben die Taube des heiligen Geistes, weiterhin Gott Vater; als Abschluß der Durchsicht Baldachin, als Abschluß des Ganzen ein mit großen Amethysten besetztes Kreuz. Die Komposition hochoriginell, das Figürliche vorzüglich. Ein hervorragendes Stück.

33. (FT L) Lang, Franz Thaddäus, kath. Meisterstück 1718. † 1773. = Rosenberg 358 (unrichtig Lanz).

a) Altenmünster, Bez.-A. Zusmarshausen, Pfarrkirche. Kelch von 1733 (laut Widmungsinschrift). Frührokoko-Ornament nebst Halbfigur des hl. Sebastian in Relief. Sauber ausgeführte Arbeit, doch in den Verhältnissen nicht ganz glücklich getroffen, Kuppa etwas zu klein.

b) Neuburg a. D., Stadtpfarrkirche zum hl. Geist. Kelch, unbatiert, ganz eigenartig in den rein ornamentalen Dekorationsmotiven, mehr originell als hübsch, sehr unruhig, doch noch symmetrisch, wohl Frührokoko, obwohl sich von dem charakteristischen Laub- und Bandwerk nichts findet; ein merkwürdiges Stück, ein Beweis, wie die Motive beim Stilübergang mannigfach variierten, bis sie im eigentlichen Rokoko stilistisch gebunden erscheinen.

c) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Ein Schild mit der Reliefdarstellung von Mariä Reinigung. A. M. mit E, also zwischen 1741 und 43. Sehr gute Figuren.

d) Ebenda. Sechs Leuchter, datiert von 1743. A. M. mit E. Der marianischen Kongregation gehörig. Sehr gute Arbeit.

e) Inningen bei Augsburg, Pfarrkirche. Kelch, A. M. mit I, also 1749—51; Rokoko, gute Arbeit. (Die Kirchenstiftung gab bei demselben laut Stiftungsrechnung 1769 ein Ciborium und eine Monstranz in Auftrag, beides nicht mehr vorhanden.)

f) Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kelch in Hochrokoko, A. M. mit I, also 1749—51, nur getriebenes Ornament, äußerst schwungvoll und aufs sauberste ausgeführt, ein hervorragendes Stück.

g) Augsburg, Domschatz. Monstranz von 1751 (datiert), mit dem von Bischof Alexander Sigismund Pfalzgrafen bei Rhein († 1737) der Domkirche vermachten äußerst wertvollen und reichhaltigen Edelsteinschmuck. Das Domkapitel hat laut einer Inschrift im Fuß der Monstranz den Schmuck in dieser Form fassen lassen. Meisterinschrift am äußeren Rand des Fußes: Franz Xaveri Quinzer des ineren Raths und Goltarbeiter fecit 1751; daneben das obige Meisterzeichen. A. M. mit I. Weiter oben am Fuß in Email das Wappen Alex. Sigismunds. Der Knauf in der Zopfzeit erneuert. Strahlenmonstranz völlig aus Silber. Dem Strahlenkranz ist eine Rokokoverzierung mit einigem Figürlichen vorgelegt; in diese sind die Steine in kunstvollster Weise gefaßt, besonders reich und schön an der Umrahmung der Durchsicht. Unterhalb der Durchsicht Email: Abendmahl, höchst fein. Der Fuß ist rein ornamental in sauberer Ausführung getrieben und zeigt die entwickelten Rokokoformen.

h) Günzburg, Frauenkirche. Großer Kelch von 1754 (laut Widmungsinschrift) A. M. mit L. Emails. Gut gearbeitet.

34. (FAB)

Dillingen, Jesuitenkirche. Kelch. H. 0,28. A. M. mit G, also 1745—47. Rokoko. An Fuß und Kuppa Steine in aufgelegter Weißsilberfassung.

35. (I CS) Stippeldey, Joh. Karl, kath. Heirat und Meisterstück 1731. † 1765.

Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Großer Kelch. A. M. mit H, also 1747—49. Ornament das Muschelwerk des Rokoko. Wenig feine Arbeit.

36. (I IS) Saler, Joseph Ignaz, kath. † 1764.

a) Neuburg a. D., Hofkirche. Strahlenmonstranz (= Rosenberg 362 e, wohl mit Unrecht Joh. Jak. Schoap zugeteilt, dessen Zeichen in der Wiedergabe bei Rosenberg nicht übereinstimmt mit dem Zeichen der Monstranz). A. M. mit H, also 1747—49. Mit echten Steinen besetzt, ein Prunkstück, aber nicht fein in der Komposition und Ausführung; über dem Knauf Bundeslade, plump und blöckisch, davon ausgehend Ranken, die sich dem Strahlenkranz vorlegen.

b) Dillingen, Jesuitenkirche. Missalebeschläg, datiert 1755. A. M. mit L. Weißsilber. Im Muschelgeschmack.

37. (HD)

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kännchen mit Teller. A. M. und L, also 1753—55. Schlicht, wenig sorgsame Arbeit.

38. (HM)

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kännchen mit Teller. Unter der Stadtmarke M, also 1755—57. Bessere Arbeit, ausschließlich Ornamentmotive.

39. (IGI) Vermutlich Joh. Gg. Jaser, † 1760.

a) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kännchen mit Teller, laut Widmung 1760. Nur Ornamentmotive. Bessere Arbeit.

b) Ebenda. Kelch laut Widmung 1760. Wie oben a.

Vgl. auch Zingeler und Laur 29.

40. (FCM) Mederl, Franz Christoph, kath. Meisterstück 1729, Hausbesitzer in Augsburg 1739 bis gegen 1766.

Günzburg, Frauenkirche, Kelch. A. M. mit P, also 1761—63; bloß ornamentale Zier.

41. (IA R) Reitler, Jos. Ant., kath., seit 1746 Goldschmied in Augsburg.

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Missalebeschläg in schwerem Rokoko (Muschelmotiv), Weißsilber,

Digitized by Google

datiert 1771. A. M. mit K, was auf 1751—53 hindeutet.

Andere Arbeiten bei Zingeler und Laur 97 f., bei Friesenegger 48.

42a. (IC B) b. (ICB) Wahrscheinlich Biberger, Joh. Christoph, kath., † 1781.

a) Wengen (Bez.-A. Wertinzen), Pfarrkirche. Kelch. A. M. mit V, also 1771—73. Einfach, noch völlig in den Formen des Rokoko. Meisterzeichen wie oben a.

b) Straubing, St. Jakob, Kelch. A. M. mit W, also 1773—75. Spätrokoko mit Emailmedaillons. Tüchtige Arbeit. Meisterzeichen hier und in allen folgenden Stücken wie oben b.

c) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kelch. A. M. mit Y, also 1777—79. Mit sechs Emails. Bessere Arbeit.

d) Ebenda. Kelch. A. M. mit Z, also 1779—81. Zopf. Silbergetriebene Medaillons mit Darstellungen aus dem Leiden des Herrn und Auferstehung. Ziemlich reiche, doch wenig fein ausgeführte Arbeit.

e) Wengen (Bez.-A. Wertingen), Pfarrkirche. Kelch. A. M. mit Z (1779—81). Einfach, Rokoko und Zopf gemischt.

f) Dillingen, Stadtpfarrkirche. Kelch von 1781 (Widmung) A. M. mit Z. Die Ornamentformen bereits streng symmetrisch und mit einzelnen Zopfmotiven vermischt, ein echtes Uebergangsstück. Arbeit und Verhältnisse gut.

43. (GI B) Ein anderes Zeichen desselben Meisters s. unten h. Bauer, Georg Ignaz, kath., kurfürstlich Trierischer Silberjuwelier, war 1751 Geselle bei Franz Th. Lang (oben N. 33). † 1790. = Rosenberg 375.

a) Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kännchen mit Teller. Augsb. M. mit N, also 1757—59. Die Kännchen von sehr hübschen Formen, Teller etwas plump.

b) Ebenda. Ein einfacher Kelch.

c) Dillingen, Stadtpfarrkirche. Kelch mit Widmungsjahr 1766. Augsb. M. mit S. Hochrokoko, nur getriebenes Ornament, vorwiegend rippenartig hervortretendes Schnörkelwerk in den bekannten S- und C-Formen, begleitet von maßvollem Muschelwerk; in den freien Flächen Blumenzweige, Aehren, Trauben. Hübsche, sauber ausgeführte Arbeit von guten Verhältnissen.

d) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. Augsb. M. mit T, also 1769—71. In den Formen sehr ähnlich den Kelchen c und e—g des Meisters N. 46.

e) Obermedlingen, Bez.-A. Dillingen, Kelch. A. M. mit T, also 1769—71. Unter den noch vorhandenen das beste Stück, ähnlich in den Formen dem obigen Stück c, doch reicher, mit sechs guten Emails und mit falschen Steinen.

f) Augsburg, Dom, kleine Sakristei. Kännchen mit Teller. A. M. mit V, also 1771—73. Hübsche Arbeit, nur Ornamentmotive, noch Rokoko.

g) Neuburg a. D. Kelch. A. M. mit X, also 1775—77. Einfach, doch gefällig in den Formen, mit Emails. Dem Geiste nach schon klassizistisch, ruhiges, symmetrisches Ornament, doch in den Formenmotiven des Rokoko.

h) Augsburg, Bischöfl. Stuhl. Pontifikal-Lavabo. A. M. mit Y, also zwischen 1777 und 1779. Meisterzeichen: Baur. Völlig Louis XVI. in deutscher Umbildung; außer der Zopfguirlande Akanthusrosette als Hauptmotiv.

i) Konstanz, Münsterschatz. Großes silbernes Kruzifix. A. M. mit Y, also 1777—79. Herrliche Arbeit.

(Andere Arbeiten von ihm für Comburg, s. diese Zeitschr. Jahrg. 1896, S. 61 f., 1901, S. 79; für Klosterwald, Zisterzienserinnenkloster in Hohenzollern (ein Altarkreuz, Prachtstück, 1745), für Krauchenwies, OA. Sigmaringen, s. Zingeler und Laur, S. 235, 241; für Wald a. d. Alz, Bez.-A. Altötting s. Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern I 2637.

44. (ITH) Herzebick, Joseph Tobias. † 1788. = Rosenberg 377 (nicht Hezebick).

Augsburg, Domschatz. Reliquienmonstranz, datiert 1764 = Rosenberg 377 d. Eine sehr reiche Arbeit, völlig aus Silber, Hochrokoko mit vollplastischen Figuren. Stiftung des Fürstbischofs Joseph, dessen Wappen in Email kunstvoll dem Knauf eingegliedert ist.

Einen Kelch in Altötting ca. 1756 im Muschelwerkstil erwähnen Die Kunstdenkmale d. Kgr. Bayern I 2378.

45. (A IS)

a) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. A. M. mit R, also 1765—67. Hochrokoko, nur ornamentale Zier.

b) Ebenda, Domschatz. Kännchen mit Teller. A. M. mit S, also 1767—69.

46. (IAS)

a) Dillingen, ehem. Jesuitenkirche. Ziborium. H. 0,43 (mit Decke!). A. M. mit R, also 1765—67. Fuß gebuckelt in C und S-Formen mit einigen Blumenranken und Muschelwerk.

b) Günzburg, Kloster der Englischen Fräulein. Kelch. A. M. mit V, also 1771—73. Noch in späten Rokokoformen, rein ornamentale Verzierungen. Nicht hervorragende, doch immerhin gute Arbeit, nach der Tradition von der Kaiserin M. Theresia gestiftet.

c) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. A. M. mit Y, also 1777—79. Noch Rokoko; nur Ornamente mit den Motiven der Traube, Aehre und mit Blumengewinden. Schönes Stück.

d) Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kelch. A. M. mit Y, also 1777—79. Einfach.

e—g) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Drei Kelche. A. M. mit Z, also 1779—81, ganz ähnlich dem unter c) beschriebenen Kelch und dem oben 43 d) erwähnten Stück.

h) Ebenda. Kännchen mit Teller. A. M. mit Z, also 1779—81. Eine sehr hübsche Arbeit, noch Rokoko, ausschließlich Ornamentmotive.

i) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Große Monstranz. A. M. mit D, also ca. 1790. Der obere Teil besteht lediglich aus mehrfachem vergoldetem Strahlenkranz in Silber; Fuß und Nodus in gutem Zopf, sauber gearbeitet.

k) Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. A. M. mit E, also ca. 1793. Einfach, Zopf mit Emails rot in rot.

l) Ebenda. Kelch. A. M. mit E, also ca. 1793. Einfache Arbeit in Zopf. Im Innern

Digitized by Google

des Fußes Widmungsjahr 1702, also wohl ein umgearbeitetes Stück.

Weitere Arbeiten dieses Meisters in Ueberlingen, s. Die Kunstdenkmäler des Großh. Baden, 1, 616; in Feldhausen, Hohenzoll. OA. Gammertingen, s. Zingeler und Laur 3.

47. (BERDOLT) Berdolt, Kaspar. † 1794.

Wallerstein, Pfarrkirche. Monstranz, datiert 1780 (Chronogramm). A. M. mit Z. Noch Rokoko in den Ornamentmotiven, doch kommt schon der Laubfeston (Zopf) vor. Wenig feine Arbeit.

48. (CXS) Stippeldey, Kaspar Xaver, kath. Heirat 1766, 1809 noch am Leben. = Rosenberg 365.

a) Vilshofen, Stadtpfarrkirche. Kännchen mit Teller. A. M. mit Y, also 1777—79. Noch Rokoko. Teller gut, Kännchen plump.

b) Lauingen, Stadtpfarrkirche. Kelch. A. M. mit E, also ca. 1793. Zierliche Form und Ornamentik im Louis XVI.

c) Augsburg, kath. hl. Kreuz. Sog. Kapelle (Kelch, Kännchen und Teller) für den Prälaten. A. M. mit H, also ca. 1797. Empire mit Nachklängen von Louis XVI. Gute Arbeit.

Andere Arbeiten von ihm sind verzeichnet Steichele-Schröder 6, 461; Die Kunstdenkmale des Königr. Bayern I, 1908; 1946. Zingeler und Laur, 47. Friesenegger 49.

49. (SVI)

Augsburg, Dom, Pfarrsakristei. Kelch. Augsb. M. mit C, also ca. 1788. Louis XVI; nur ornamentale Zier. Bessere Arbeit.

50. (I / A D)

Aislingen bei Dillingen. Großer Kelch, laut Stiftungsrechnung 1791 bei Ignaz Bauers (s. oben N. 43) Witwe mit 125 fl. bezahlt. A. M. mit D. Gute Arbeit von klassizistischen Formen.

## II. Mannheimer Goldschmiede.

51. (IB) und Mannheimer Marke (13 N)

Neuburg a. D., Studienkirche. Ziborium, Frührokoko. Die getriebenen Ornamente weißsilbern auf vergoldetem Grund.

## III. Münchener Goldschmiede.

52. (IS) Hötzer, Stephan. † 1650. = Rosenberg 1150.

Die Auflösung des Monogramms in St. Hötzer ist dadurch gesichert, daß sich kein zweiter Goldschmiedmeister 1642 in München befand, auf den das Monogramm passen würde; vgl. das Goldschmiedeverzeichnis bei Zettler, Enzler, Stockbauer, Ausgew. Kunstwerke a. d. Schatz d. reichen Kapelle in der k. Residenz zu München, 1874, Einleitung, S. 4. Dieser Stephan Hötzer aus Lithauen, seit 1622 in München ansässig, bezog in den Jahren 1625—48 vom bayerischen Hof 37 541 fl. für gelieferte Arbeiten (s. ebenda S. 5), die höchste Summe, die in den hundert Jahren von 1550 bis 1650 an einen einzelnen Meister ausbezahlt wurde.

Augsburg, kath. hl. Kreuz. Kelch, laut Widmung 1642 von der Erzbruderschaft Corporis Christi in München nach hl. Kreuz verehrt. Münchener Marke = Rosenberg 1120. Vorwiegend figürlicher Schmuck, Engelsköpfe und Engel mit Leidenswerkzeugen in Wolken. Der Knauf zusammengesetzt aus den Oberleibern dreier Seraphime und mit Seraphimsköpfen besetzt. Sehr gute Arbeit.

53. (GL) Lang, Georg, Augsburger Meister, seit 1617 in München. † 1632. = Rosenberg 1147.

Straubing, Stadtpfarrkirche St. Jakob, Monstranz. Münchener Marke = Rosenberg 1120. 1,13 m hoch, feinste Renaissance, ähnlich der Arbeiten der Reichen Kapelle in München. Der Aufbau noch gotisch gedacht, die Detailformen Renaissance. Viele Emailarbeit und vorzügliche Figürchen in Rundplastik. Ein herrliches Stück, das sicher zu dem besten gehört, was die Goldschmiedekunst damals auf diesem Gebiet leistete.

Andere Arbeiten von ihm sind verzeichnet bei Zettler u. s. w., Einleitung S. 5 und Text zu Tafel 32. Kunstdenkm. des Königreichs Bayern I, 2372 (Reliquienaltärchen in Altötting).

54. (FK) = Keßler, Franz, 1664 Zunftgenosse. † 1717. S. Rosenberg 1153.

Dillingen, Jesuitenkirche. Kelch, H. 0,30. Hochbarock ca. 1680, ein hervorragendes Stück, mit Engelsköpfen, ganzen Engelsfiguren und Akanthusranken geziert; Fuß hoch gebuckelt durch drei Voluten. An Fuß, Knauf und Kuppa je drei sehr gute Emails. Mit vielen Steinen besetzt.

## IV. Ulmer Goldschmiede.

55. (EM) (= E M) als Meisterzeichen, (Beschauzeichen) als Beschauzeichen.

Günzburg, Museum. Kelch, H. 0,24. Fuß, Schaft und Kuppa spätgotisch; Knauf und aufgelegte Kuppaverzierung Spätrenaissance. Der sechsblätterige Fuß ist durch sehr feines, in Relief ziseliertes Rankenwerk ornamentiert; drei ovale, durch Stifte befestigte Silberplättchen zeigen in Gravierarbeit, die Vertiefungen mit Farben ausgefüllt: a) das Wappen eines Weihbischofs, darüber die Buchstaben M. D. G. E. A. (vielleicht Martin Dieminger, Bischof von Adramyt, Augsburger Weihbischof 1450—60, doch scheint die Schildform auf eine spätere Zeit, etwa 1510, hinzuweisen); b) einen Kelch, darüber die Buchstaben E S; c) den Namenszug IHS. Der sechseckige Schaft schlicht graviert mit Karré bildenden Linien. Am Knauf ziseliertes Rankenwerk (Akanthusranke). Die Kuppa ist in der unteren Hälfte mit ziemlich roh ziseliertem „Beschläg"-Ornament überfangen. Meisterzeichen und Beschauzeichen am Rand des Fußes und am Rand der Kuppa.

## I. Namenregister.

Aislingen 7, 50.
Altenmünster, Bez.-A. Zusmarshausen, 33a.
Augsburg, Dom 4, 6, 20e—i, m, 24, 26, 27b, 28, 31b, 33g, 35, 43d, f, h, 44, 45a, b, 46c bis h, k, l, 49.
Augsburg, kath. hl. Kreuz 2, 3a, 5, 14a, 18a, b, 25, 33c, d, 37, 38, 39a, b, 41, 42c, d, 46i, 48c, 52.

Digitized by Google

Bauer Gg. Ign., G. in Augsburg 43, 50.
Berdolt Fr., G. in Augsburg 32 A.
Berdolt K., G. in Augsburg 47.
Bergheim bei Augsburg 27 a.
Bethel (Bettle) Fr. Ant., G. in Augsburg (22) 31.
Biberger Joh. Chr., G. in Augsburg 42.
Bräuer Joh. Friedr., G. in Augsburg 32.
Dillingen 13 a, 14 b, c, 17, 20 d, 23 e, 29 b, 34, 36 b, 42 f, 43 c, 46 a, 54.
Donaualtheim 20 a.
Ernst H. J., G. in Augsburg 15.
Fesenmayer Jos. Wolfg., G. in Augsburg 29.
Freising 30.
Frings Joh. Jak., G. in Augsburg 16.
Günzburg 9, 11 a, b, 33 h, 40, 46 b, 55.
Herzebick Jos. Tob., G. in Augsburg 44.
Höchstädt 10 c, 19, 31 d.
Hötzer Steph., G. in München 52.
Jaser Joh. Gg., G. in Augsburg 39.
Inningen 33 e.
Irsee 29 a.
Keßler Fr., G. in München 54.
Koch Barth., G. in Augsburg 2.
Kolb Wolfg. Kasp., G. in Augsburg 8.
Konstanz, Münster 6, 20 c, 43 i.
Kraus Joh. Jak., G. in Augsburg 28.
Landshut 32 A c.
Lang Franz Th., G. in Augsburg 33, 43.
Lang Georg, G. in München 53.
Lauingen 8, 12, 29 c, 48 b.
Mannlich Joh. Heinr., G. in Augsburg 28.
Mederl Fr. Chr., G. in Augsburg 40.
Mödingen, Bez.-A. Dillingen, 16, 19, 20 l, 23 f.
Neher Marx, G. in Augsburg 3.
Neuburg a. D. 13 b–d, 20 m, 22, 32, 33 b, 36 a, 43 g, 51.
Neumarkt a. d. Rott 21.
Obermedlingen 43 e.
Passau 10 b, 20 b.
Quinzer Fr. X., G. in Augsburg 33 g.
Reisch (Reischlin) Georg, G. in Augsburg 7.
Reitler Jos. A., G. in Augsburg 41.
Saler Dom., G. in Augsburg 27.
Saler Joh. Dav., G. in Augsburg 19.
Saler Jos. Ign., G. in Augsburg 36.
Schneider Ludw., G. in Augsburg 23.
Sigel Joh. Luk., G. in Augsburg 22.
Stätzling 32 A a, b.
Staufen, Bez.-A. Dillingen, 3 b.
Steinheim, Bez.-A. Dillingen, 31 a.
Stippeldey Joh. Karl, G. in Augsburg 35.
Stippeldey Kasp. X., G. in Augsburg 48.
Straubing 23 a, 42 b, 53.
Ursberg 10 a.
Vilshofen 1, 15, 20 k, 32 b–d, 33 f, 43 a, b, 46 d, 48 a.
Wallerstein 31 e, 47.
Wengen 42 a, e.
Zeckel Joh., G. in Augsburg 18.

## II. Register der Meisterzeichen.

### a) Monogramme.

45 — BERDOIT 47 — Baur 43 h — 2 — 8 — 48 — 27 — 55 — 10 — 31 — 34 — 32 A — 40 — 54 — 13 — 21, 33 — 4 — 43 — 53 — 7 — 37 — 9 — 15 — 38 — 52 — 1 — 50 — 41 — 46 — 51 — 42 — 35 — 19 — 16 — 32 — 12 — 39 — 28 — 24 — 26 — 36 — 20 — 22 — 14 — 44 — 18 — 17 — 23 — 11 — 6 — 3 — 5 — 49

### b) Figürliche Zeichen.

Mann mit je drei Aehren in den Händen 29.
Hund 25, 30.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. II

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1904.


## Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche.

Von Dr. Theodor Schermann.

1. Seit jener Zeit, als ich einmal nach der Bedeutung des Adlers auf Taufbecken gefragt wurde, — es sind wohl drei Jahre verflossen — hatte ich mir vorgenommen, zu praktischen Zwecken für Künstler und Kunstliebende die Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche bis zum 7. Jahrhundert zusammenzustellen. Allerdings hätte damals noch kein so vollständiges Bild entworfen werden können, wie heute, wo Joseph Wilperts Monumentalwerk der Malereien der Katakomben Roms uns vorliegt.

Zunächst handelt es sich darum, die Quellen vorzuführen, aus denen wir unsere Darstellung schöpfen. Es würden natürlich hier die altchristlichen Baptisterien den ersten Rang einnehmen, wären nicht sehr wenige aus der urchristlichen Zeit der Verfolgungen bis zur Friedensepoche mit Konstantin erhalten, und würden sie nicht jeglicher Verzierung entbehren. Jener Raum in der Kirche S. Prisca zu Rom, erbaut im Hause des Aquila und der Priscilla, dessen sich wohl der hl. Petrus selbst zur Spendung des Sakramentes bediente und jene Tiefe in der Katakombe der hl. Felicitas am Ende einer Steintreppe[1]) geben sich überhaupt nur dadurch als Taufbecken zu erkennen, weil in sie eine Wasserleitung einmündet. Ebenso ehrwürdig und einfach ist jenes Baptisterium in der Katakombe der hl. Priscilla an der Via Salaria nova, von dem die Akten des Liberius berichten: „Es war dort ein Coemeterium Ostrianum, wo der Apostel Petrus getauft hatte," deshalb in andern Berichten ad fontes S. Petri genannt[1]). Eine weitere Taufkapelle in der Katakombe des hl. Pontianus entstammt späterer Zeit (dem 6. Jahrhundert) und war für die ansässige arme Landbevölkerung bestimmt. Ihre Ausschmückung trägt die Spuren byzantinischen Einflusses.

Dies sind die wenigen Ueberreste von den wohl zahlreicheren Taufkapellen der Katakomben. Umso reichlicher fließen für uns die Quellen aus den Baptisterien, welche sich über der Erde erheben. Solche sind noch erhalten in Italien, das des Lateran in Rom, die von Novara, Pistoja, Bari, Aquileja, Ascoli, Florenz, Neapel[2]), S. Giovanni in fonte und das arianische zu Ravenna; in der Provence finden sich solche in Aix und Riez; in Karthago, in Griechenland und Zentralsyrien wurden einige neu aufgefunden. Von all diesen Baptisterien[3]), welche teilweise dem 4. Jahrhundert angehören, greifen wir nur vier heraus, welche uns die Ausschmückung der Baptisterien im Okzident und Orient veranschaulichen. Unter den abendländischen Taufkirchen nimmt die lateranensische

[1]) H. Marucchi, Guide des Catacombes Romaines, Paris 1903, 364.

[1]) Ebenda S. 441. Ueber die Frage »ad fontes S. Petri« s. dazu Grisar, Zeitschr. f. kath. Theol. XIII, 1889, 115.

[2]) St. Beissel, Bilder aus der Gesch. d. altchristl. Kunst und Lit. in Italien, Freib. 1899, 286 ff.

[3]) Siehe den Artikel „Taufkirche" von Heuser in Kraus, Realenzyklopädie der christl. Altertümer II, Freib. 1886, 839 f.

Digitized by Google

weitaus den ersten Rang ein. Ihre Ausschmückung schildert der Biograph des sie erbauenden Papstes Silvester I. (314 bis 335) Anastasius in lebhaften Farben. Papst Hilarius (461—468) ließ daran anstoßend eine Kapelle zu Ehren des hl. Johannes Baptista erbauen. Leider ist das Gegenstück zu diesem Baptisterium, jenes der alten St. Peterskirche, verschwunden. Nach dem Zeugnisse einer Inschrift[1]) ließ Papst Damasus (366—384) am nördlichen Querarme der Basilika dasselbe erbauen und der Stadtpräfekt von Rom Longinianus und dessen Gemahlin Anastasia am Boden und Wänden mit Marmor und Mosaiken schmücken. Offenbar beziehen sich hierauf zwei Epigramme, welche Papst Damasus fälschlich zugeschrieben werden[2]). Aus dem zweiten Gedicht läßt sich in etwa, falls dasselbe die Dekoration beschreibt, einiges für unsern Zweck entnehmen: dargestellt war wohl der pastor bonus mit den Schafen und ein mit Edelsteinen besetztes Kreuz.

Einen Einblick in die Ausschmückung der östlichen Baptisterien Griechenlands und Syriens gewährt uns das zu Beginn des 5. Jahrhunderts erbaute Baptisterium der ecclesia Ursiana zu Ravenna und jenes dem 6. Jahrhundert angehörende zu Neapel[3]). Beide Städte unterstanden in hervorragendem Maße orientalischem Einflusse in Liturgie und Kunst. Während Ravenna der eigentliche Ueberleitungspunkt orientalischer Kunst für Norditalien und Frankreich gelten darf, hatte Neapel den Beruf, das Zentrum des christlichen Großgriechenlands zu bilden. Die überaus reiche Ausschmückung dieser beiden Taufkirchen zeugt von orientalischer Pracht. Einen Seitenblick auf die Dekoration eines häretischen Baptisteriums gewährt uns die Taufkapelle der Arianer zu Ravenna, während bei den arianischen Kirchen Roms aus dem 5. Jahrhundert S. Agata dei Goti und S. Severino sich keine Baptisterien befanden[4]).

Als zweite Quellen kommen die sakramentalen Darstellungen der Katakomben in betracht. Es ist ein Wagnis, in den Katakomben sakramente Symbole in den Gemälden oder an Sarkophagen nachzuweisen, wo heutzutage der sepulkrale Charakter dieser Bilder besonders betont wird. Aber gerade den ersten 3 Jahrhunderten, wo der unmittelbare Impuls der Lehre der Apostel nachwirkte, wo noch die Ausübung der christlichen Religion als staatsgefährlich geahndet wurde, wo die gnostischen Häretiker der Christengemeinde so sehr zusetzten, wo die Geheimdisziplin aller Gläubigen Interesse in Anspruch nahm und die Sakramente als jene göttlichen Einrichtungen so deutlich zu Herzen sprachen, welche die alltäglichen menschlichen Schwächen und Beängstigungen aufwiegten, muß neben der rein sepulkralen Bedeutung der Symbole und Darstellungen auch ein allgemein für die lebende Christengemeinde sprechender Sinn zugelassen werden, muß auch in den Bildern ein Mahn- und Aufmunterungsruf gelegen sein: Betrachte hier deine Gnadenmittel, welche dich über die Nöten und Gefahren der Zeit hinwegsetzen und dafür dir eine pax post victoriam in Aussicht stellen.

In dieser Zeit, wo der Gehalt der christlichen Lehre den Gläubigen alles war, war auch die Symbolik am meisten entwickelt und lieferte die reichhaltigsten Darstellungen. Wenn wir gerade in den ältesten Zeiten ganze Zyklen sakramentaler Symbole der Taufe und der Eucharistie in einer Kapelle vereinigt finden, so darf an dem sakramentalen Charakter nicht mehr gezweifelt werden. Lassen nun manche Bilder einen mehrfachen Sinn zu, oder hat gar in späterer Zeit eine Darstellung eine rein sepulkrale Bedeutung erlangt, so ist daraus noch kein Schluß zu ziehen auf die Bedeutung desselben Sujets früherer Jahrhunderte. Mit der Friedensperiode des 4. Jahrhunderts verflachte sich überhaupt die christliche Symbolik, sie wird ärmer an Bildern und entkleidet sich ganz und gar ihrer früheren Einfachheit.

Diese Symbolik der Taufe in den Katakomben bedarf nun eines Stützpunktes in

[1]) Marucchi S. 40; Kirsch, Röm. Quartalschr. IV, 120; de Rossi, Bullet. di archeol. crist. 1877, 8.

[2]) M. Ihm, Damasi Epigrammata, Lips. 1895, 76; ep. 72 und 73.

[3]) Rogers, Baptism and Christian Archaeology in Studia Bibl. et Eccl. V, 316—332.

[4]) M. J. Zeiller, Les Eglises ariennes de Rome à l'époque de la domination gothique in Mélanges d'archéol. et d'hist. XXIV, Paris 1904, 17 ff.

Digitized by Google

der Literatur; denn durch diese Beihilfe erhält sie die Vollgültigkeit. Allerdings darf da nicht jene Literatur allein zu Rate gezogen werden, welche in letzter Zeit ausgebeutet wurde, jene dem fünften und noch späterer Zeit angehörigen Zaubergebete, welche um Gottes Hilfe anzurufen und zu bewegen, den Allmächtigen in allen seinen Werken preisen, welche die heilige Geschichte des Alten und Neuen Bundes als besondere Gottestaten seiner Barmherzigkeit und Güte aufführt. Es steht uns ja eine reiche Literatur zu Gebote, die ausschließlich von der Taufe handelt und die am besten im stande ist, die Katakomben- und altchristlichen Taufsymbole zu beleuchten, oder sogar umzudeuten. In letzterer Beziehung ist noch manches zu tun. So sehr Msgr. Wilpert auch literarische Parallelen aus Kirchenschriftstellern und Liturgie sprechen läßt, diese Art der Behandlung ist noch nicht erschöpft, und wir wollen im folgenden versuchen, einiges beizufügen.

2. Wirkliche Taufdarstellungen Christi und der Katechumenen. A. Jakoby veröffentlichte vor nicht langer Zeit einen „bisher unbeachteten apokryphen Bericht über die Taufe Jesu“ [1]), angeblich aus den apostolischen Konstitutionen stammend, in welchem als Begleiterscheinungen der Taufe Christi im Jordan eine Reihe von wunderlichen Begebenheiten, wie das Zurückweichen des Jordan, Aufbrausen des Wassers, Feuerzeichen in und über demselben, Erschallen einer Donnerstimme, wohl auch die Anwesenheit von Engeln geschildert werden. Zweifelsohne hat auch apokryphe Literatur auf altchristliche Kunst ihren Einfluß ausgeübt, ich erinnere nur an die Krippendarstellungen mit Ochs und Esel, welche dem Pseudo-Matthäusevangelium ihren Ursprung verdanken. In der Tat zeigt eine Elfenbeinskulptur von der Kathedra des hl. Maximianus (545—556) von Ravenna auch das Erscheinen von Engeln, welche am Ufer stehend die Kleider oder Tücher zum Abtrocknen bereit halten [2]). Ein Einfluß des apokryphen Berichtes auf diese Scene ist also wohl anzunehmen. Dennoch lehnt Jos. Wilpert die Vermutung A. Baumstarks [1]), daß auch die älteste Darstellung der Jordantaufe in der Lucinaregion der Kallistuskatakombe von der apokryphen Erzählung beeinflußt sei, ab. Die Darstellung gehört der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts an. Wilpert publizierte sie in Taf. 29,1 [2]). Christus als jugendlicher Mann steigt aus dem Wasser, wobei ihm Johannes der Täufer behilflich ist. Die Taube kommt gerade herzugeflogen. Allerdings hat Baumstark recht gesehen, das Wasser ist in heftiger Wallung, und es scheint als Nachfolge der Taube eine zweite oder ein anderer Gegenstand — Feuer — sich zu zeigen, wofern letzteres Zeichen nicht bloß von der verdorbenen Wandfläche herrührt; allein wie Wilpert betont, ist gerade in dieser Darstellung der evangelische Bericht des Markus I 9—11 so getreu wiedergegeben, daß die Taube erst beim Heraussteigen des Herrn aus dem Wasser sichtbar wird. Wir haben also keinen Grund, daran zu zweifeln, daß der Maler nur den evangelischen Bericht darstellen wollte. Außerdem sind in den Katakomben noch drei weitere Scenen vorhanden, von denen die eine in einer der Sakramentskapellen von S. Callisto aus dem Ende des 2. Jahrhunderts das Charakteristische hat, daß Johannes, wie der Herr im Wasser stehend, die Taufe durch Uebergießung vollzieht, während die zweite in der Katakombe der hl. Petrus und Marcellinus aus dem 3. Jahrhundert den Herrn gemäß Luk. 3, 21 betend darstellt, als gerade die Taube erdwärts schießt. Das dritte Bild der Annonaregion in S. Domitilla aus dem Ende des 4. Jahrhunderts zeigt die später traditionell gewordene Darstellung: Jesus steht als Kind im Wasser mit herabhängenden Armen, Johannes hat den Fuß auf einen Stein gestellt, während die Taube in niederschießender Bewegung über dem Haupte Christi sichtbar ist.

In der Basilika der hl. Nereus und Achillens am Eingange in dieselbe Domitillakatakombe wurde ein Sarkophag gefunden, welcher wie die acht weiteren be-

[1]) Nebst Beiträgen zur Geschichte der Didaskalia der zwölf Apostel, Straßb. 1902.

[2]) J. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi 1885, 16.

[1]) In der Besprechung der Arbeit von A. Jakoby, Oriens Christianus II 1902, 461 f.

[2]) Die Malereien der Katakomben Roms I, 256 ff.

Digitized by Google

kannten Sarkophagskulpturen so ziemlich dieselbe Auffassung gleich der des Gemäldes vorführen. Besonders verdient aber jene Skulptur des Junius Bassus-Sarkophages (4. Jahrhundert) genannt zu werden, wo ein Lamm, der Täufer, einem zweiten, Christus, den Fuß auf das Haupt legt, während aus dem Schnabel der Taube Wasser auf dieses herabfließt[1]). Die Ausschmückung der Taufkapellen mit der Taufe Christi am Jordan war beliebt. Wir finden sie daher als Deckenmosaik im ursinianischen Baptisterium S. Giovani in fonte in Ravenna, wie im arianischen. Auch in der Katakombe des hl. Pontianus schmückt diese Scene das Baptisterium, ähnlich jener in Ravenna. Die Jordantaufe Christi im katholischen Baptisterium (c. 450) fand eine Nachahmung in dem ein Jahrhundert später von Theodorich mit Mosaiken geschmückten arianischen Baptisterium, welche beide dieses Bild an der Decke in Mosaik ausgeführt darbieten. Christus mit Bart und langem Haar (im arianischen Baptisterium bartlos) steht nackt bis an den Unterleib im Jordan. Johannes hält am Ufer des Flusses ein verziertes Kreuz (Stab) in der Linken und gießt Wasser auf das Haupt des Heilandes aus einer Schale; über Christus schwebt die Taube. Aehnliche Darstellungen finden sich noch in andern Baptisterien, während das des Lateran nur die Statuen Christi und des Täufers zu enthalten schien. Der Umstand, daß der Heiland öfters als Knabe und unbekleidet dargestellt wird, geschah mit Rücksicht auf die Taufzeremonien, nach denen der Täufling meistens untertauchen mußte. Die Täuflinge wurden allgemein pueri, infantes genannt.

Die Taufe eines Katechumenen[2]) unterschied der Künstler von der Taufe Christi dadurch, daß der Taufende priesterliche Gewänder trägt, während Johannes der Täufer nur mit dem Fellkleid umgeben ist, und daß keine Taube dargestellt wurde. In den Katakomben reichen solche Darstellungen bis in das 2. Jahrhundert zurück. Im ganzen sind dort noch vier erhalten, während das Aelteste wohl in der capella greca der Katakombe S. Priscilla schon vor längerer Zeit herabfiel. Auch auf Grabsteinen, wie in der Kleinkunst, waren diese Scenen beliebt.

3. Symbolische Darstellungen der Taufe. Wie wesentlich verschieden die literarischen und dekorativen Denkmale die Symbole der Taufe uns vorführen! Die Schriften der Väter bieten ungleich mehr Symbole als die im Bild uns entgegentretenden, teils weil manche infolge der Unfaßlichkeit nicht dargestellt werden konnten, teils weil sie zu viel Komposition verlangten und nicht genügender Raum zur Verfügung stand. Die literarischen Taufsymbole hängen mit dem Ritus und den Gebeten der Taufwasserweihe zusammen, einem Stück Liturgie, das wohl bereits in ausgebildeterer Form schon in den ersten Jahrhunderten vorhanden war. Denn die Prophezien und Lesungen gehören zum Urbestand des Gottesdienstes; die Taufe ist neben der eucharistischen Liturgie jener Bestandteil des Gemeindegottesdienstes, auf welchen das größte Gewicht gelegt wurde, und dessen feierliche Spendung schon in den frühesten Zeiten eine Fülle von Gebeten und geheimnisvollen Zeremonien umgab. Dazu gehörte auch die Weihe des Taufwassers durch den Bischof, bei deren Vollziehung alttestamentliche Typen der Taufe zur Versinnbildung des Sakraments vorgelesen wurden. Denn von der Weihe des Wassers dachte man sich sogar zu gewissen Zeiten die Wirkung des Sakramentes materiell abhängig. Wenn Wilpert herausgefunden hat, daß das Wasser als eines der notwendigsten Kennzeichen eines Symboles des Taufsakramentes dient, so stützte er sich nur auf den hl. Cyprian von Karthago, der in einem Briefe schreibt: „so oft in der Schrift allein von Wasser die Rede ist, so wird von der Taufe gehandelt[1]). Gemäß den Prophezien bei der Taufwasserweihe behandelt Tertullian in einer Schrift de baptismo die Symbole, nach ihm der hl. Ambrosius in seiner Schrift de mysteriis und der Verfasser der Katechesen de sacramentis. Teilweise Anklänge bietet des hl. Cyprian

[1]) De Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter, Rom 1900. Vergl. Kirsch, Artikel Darstellungen der Taufe in Kraus R. E. II 834.

[2]) Wilpert, Die Malereien u. s. w. S. 260 f.

[1]) Wilpert, Die Malereien 262.

Digitized by Google

schon erwähnter 63. Brief. Von griechischer Seite spricht der erste christliche Katechet Cyrill von Jerusalem in seinen Unterweisungen von den Symbolen, ebenso der alexandrinische Vorsteher Didymos der Blinde, welcher allerdings wohl von Cyrill wie Ambrosius in diesen Stücken abhängig ist. Aus diesen Gliedern ließe sich wohl vollständig die Anzahl der Lektionen wie die Gebete der Taufwasserweihe wieder herstellen, was noch weiterer wissenschaftlicher Forschung vorbehalten ist. Ich stelle hier vorläufig aus den drei lateinischen Quellen die Taufsymbole zusammen. Neben der Jordantaufe (Ambr. de myst. V 26 und 27) werden erwähnt: 1. die Weltschöpfung (Tertullian de bapt. c. 4, Ambr. de myst. 3, 9). 2. die Sintflut, Noe in der Arche (Tert. bapt c. 8; Ambr. de myst. 4, de Spir. s. I 6, 23 und I 9, 107, Cyprian ep. 63, Cyrill Hieros. cat. XVII 10). 3. Der Durchzug der Israeliten durch das rote Meer (Tert. bapt. c. 9, Ambr. de myst. 6; de Spir. s. III 4, 20—21; de sacr. I 4, 12; Athan. ad. Serap. I 12). 4. Moses versüßt das Wasser des Flusses Merrha (Exod. 15, 23 bei Tert. bapt. c. 9; Ambr. de myst. III 3, 15, 9, 51; de sacr. II 4, 12). 5. Das Quellwunder des Moses (ebenda). 6. Die Susanna im Garten badend (Daniel 13, 15 f. Hippolytos de Susanna; Cyrill). 7. Die Heilung des Aussätzigen Syrers Naaman (4 Reg. 5, 1; de myst. 4; de sacr. I 3, 9 und I 5, 13 ff.). 8. Die Heilung des Gichtbrüchigen (Tert. bapt. 5; Ambr. de myst. 4—5, de sacr. II 2, 3 und II 3, 9); Didymos (Migne P. gr. 39, 521). 9. Der hl. Cyprian (ep. 63) fügt bei die Unterredung Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen.

Aus dieser Reihe fehlt in Darstellungen das erste Symbol, trotzdem es sich nicht schwer hätte darstellen lassen und als Taufsymbol sehr geeignet gewesen wäre, hätte der Künstler den Moment ins Auge gefaßt: Der Geist Gottes schwebte über den Gewässern, wie Ambr. de myst. 3, 9 so anschaulich schildert.

Das zweite Symbol, Noe in der Arche, hat Wilpert nicht unter die Taufsinnbilder aufgenommen, trotzdem diese Darstellung als solches sehr gut bezeugt ist. „In der Grabessymbolik hatte Noe nur eine Bedeutung ...., er versinnbildet die Seele des Verstorbenen, welche Gott in den ewigen Frieden aufnehmen, vor dem ewigen Tode bewahren sollte, wie er Noe aus der Sündflut gerettet hat." Von dieser Scene, welche der hl. Ambrosius in seiner Kirche zu Mailand malen ließ, finden sich 32 Gemälde in den Katakomben, auch mehrere auf Sarkophagen zu Rom, zu Mailand, Verona, Arles; auf Grabsteinen, auf Lampen und auf einem Goldglase. Hier kommen nur die acht ältesten Darstellungen in den Katakomben aus dem 1. bis 3. Jahrhundert in betracht. Kein einziges dieser Bilder trägt ein Merkzeichen an sich, das nur eine sepulkrale Auffassung erlauben würde. Die Zeichnung, auf welcher Noe manchmal die Hände nach dem Oelzweig der Taube ausstreckt, ist hiefür nicht bestimmend. Der Künstler wollte eben die biblische Scene zum Ausdruck bringen. Da aber die literarischen Quellen die Arche als das Schiff der Kirche symbolisieren, und den Noe als den Menschen, welcher durch das Wasser aus der geistigen Sintflut, der Erbsünde, befreit wird, ist hierin eine Beziehung auf jenes notwendigste Sakrament nicht ausgeschlossen, welches die Vorbedingung für die pax post victoriam ist.

Die drei folgenden Symbole, der Durchzug der Israeliten durch das rote Meer, Moses das Bitterwasser des Flusses Merrha versüßend und Moses Wasser aus dem Felsen schlagend, werden meistens literarisch zusammengestellt, wie die Cypriangebete bezeugen: „Du hast die Israeliten mit Moses hindurchgehen lassen und ihnen die Taufe geboten; du bist es, der dem Felsen gebot, Wasser hervorsprudeln zu lassen und der das Bitterwasser süß machte." In der darstellenden Kunst haben alle drei Stücke gemeinsame Punkte: Moses mit dem Stab, wie Ambrosius de mysteriis 3, 14 und 9, 51, de sacram. II 4, 12 bei jedem dieser drei Wunder sagt: tenebat (misit) Moyses lignum in aquam (in fontem), und fließendes Wasser, das allerdings beim Quellwunder von oben herunter fließt.

Der Durchzug der Israeliten durch das rote Meer scheint in der Malerei keine Darstellung gefunden zu haben,

Digitized by Google

„wegen der Schwierigkeiten der Menge der hier auftretenden Figuren",[1]) wohl aber in der Sarkophagskulptur, und zwar in solch reicher Ausstattung und technischer Komposition, daß man unmittelbar an heidnische Vorbilder, an die Darstellung von Wettkämpfen und Schlachten auf Sarkophagen, erinnert wird. Im ganzen hat Garrucci zwölf Nummern auf Sarkophagen ausfindig gemacht.

Das vierte Symbol: Moses versüßt das Wasser des Flusses Merrha, scheint sich in der christlichen Kunst auch nicht vorzufinden und wurde offenbar ganz und gar durch das Quellwunder verdrängt. Nach Wilpert kann dieser Darstellung ein zweifacher Sinn unterlegt werden. Der erste entspricht der tatsächlichen Begebenheit. Die Israeliten wurden in der Wüste durch Erfrischung mit Wasser vor dem leiblichen Tode bewahrt, so bewahre Gott die Seele des Verstorbenen durch Erfrischung mit seiner Gnade und Barmherzigkeit vor dem ewigen Tode. Der zweite Sinn ist der sakramentale, als Symbol der Taufe. Jedermann wird in diesem Falle der sepulkralen Erklärungsweise den Vorzug einräumen. Dennoch überzeugt uns Wilpert durch seine Beobachtungen von der Richtigkeit der letzteren Deutung, wobei wiederum das Hauptgewicht auf das dem Felsen entspringende Wasser fällt. Das Kriterium für die sakramentale Auffassung liegt in der Gruppierung dieses Bildes mit andern Scenen. So oft das Quellwunder gegenüber der Brotvermehrung oder einer eucharistischen Darstellung zu stehen kommt, ist darin immer die Taufe dargestellt. „In der capella greca der Katakombe der hl. Priscilla und einer der Sakramentskapellen von S. Callisto leitet das Quellwunder die Darstellungen der Taufe ein; in einer andern Sakramentskapelle ist es so nahe an den Fischer gerückt, daß der letztere den Fisch aus dem Wasser, welches dem Felsen entspringt, herauszieht." Wir dürfen daher annehmen, daß wir es in den ältesten Darstellungen bis zum 3. Jahrhundert mit einem Taufsymbol zu tun haben, während in späterer Zeit, insbesondere an den Sarkophagreliefs der sepulkrale Sinn überwiegt, ja wohl einzig zulässig ist.

Ich schaute mir die meisten der 68 Darstellungen durch unter dem Verdacht, es möchte wohl auch die eine oder die andere sich darunter befinden, welche Moses die Wellen zerteilend oder das Bitterwasser süß machend darstelle. Denn Moses mit dem Stab in der Hand befände sich ja auf jeder dieser Scenen, einzig und allein kommt es auf den Felsen und den Fluß des Wassers an. In der Tat glaube ich in der von Wilpert an 18. Stelle vorgeführten Zeichnung aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts in S. Domitilla den Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer erblicken zu dürfen. Die beiden turmartigen Bauten sind wohl nichts anderes als die Wogen, welche sich zu beiden Seiten auftürmten. Der Felsen, den Wilpert als oben abgeschlossen und isoliert schildert, dürfte die Wolkensäule vertreten; denn der Fels erscheint durchsichtig und in Bewegung; auch sieht man kein Wasser von dem Felsen herabfließen. Der freudig erregte Israelit ist Repräsentant des ganzen geretteten Volkes. Auch in andern Bildern, welche bis jetzt als Quellwunder betrachtet wurden, möchte ich den Durchzug der Israeliten erkennen, so vielleicht in jener Darstellung in der Katakombe der Vigna Massimo (Nr. 32), wo der „Schneemann" die Wolkensäule zu sein scheint, ebenso in dem Gemälde der Katakombe der hl. Cyriaka (Nr. 43) mit dem turmartigen Bau. Diese Darstellungen unterscheiden sich in ihrer Einfachheit wesentlich von jenen der Sarkophagreliefs, auf denen Pharao mit seinem Heere von den Wellen verschlungen wird, während das israelitische Volk am Ufer steht.

(Schluß folgt.)

[1]) De Waal, Artikel Meer in Kraus R. E. II, 388.

## Die „große Berliner Kunstausstellung" und die christliche Kunst.

Von Prof. Dr. J. Rohr in Breslau.

(Schluß.)

Und nun die religiöse, oder vielmehr christliche Kunst im engeren Sinn. Ich möchte hier Nr. 90 von A. v. Brandis „Siehe ich bin bei Euch alle Tage", und Nr. 1017 von A. H. Schram »Conso-

Digitized by Google

latrix« voranstellen, weil sie beide den Trost der Religion bei schweren Schicksalsschlägen zum Gegenstand haben. Dort wird ein Kind zu Grabe getragen und zwischen dem Leichenträger und den Eltern schreitet Christus, das Schwesterchen des toten Kindes an der Hand führend; hier kauert eine von Kummer niedergebeugte Frauengestalt an ihrem Lager und Maria erscheint ihr, mit der Dornenkrone in den Händen. Die Ausführung ist sehr verschieden: v. Brandis nimmt die schlichte Wirklichkeit, wie sie ist. Auch die Gestalt Christi ist nicht hoch hinausgehoben über die Alltäglichkeit. Wäre sein Mantel etwas kürzer, schwarz statt blau, und im Schnitt dem Predigertalar noch ein bißchen mehr angepaßt, so wäre es der protestantische Geistliche, der das Begräbnis vornimmt — und doch wirkt das Bild gerade durch seine Einfachheit. Idealer gehalten ist das zweite, und Schram hat sich die Aufgabe erschwert durch die Beleuchtung: eine Lichtquelle ist der Glorienschein ums Haupt der Muttergottes, die andere eine seitlich zu denkende, aber nicht sichtbare Lampe; aber die Schwierigkeiten sind mit Geschick überwunden und die künstlerische wie die psychologische Wirkung ist eine vorzügliche.

Anmutige Bilder sind Nr. 35, Madonna von P. Barthel, und Nr. 1130 von E. Veith, „Rast" (die heilige Familie hat sich in einer anmutigen Frühlingslandschaft auf einer Bank niedergelassen; auf der einen Seite musizieren vier Engel, auf der andern Seite stehen zwei staunende und anbetende Frauengestalten in modernem Gewande). Bei Barthel ruht Maria traumversunken in einer leichten Wolkenhülle, aus der hübsche Engelsköpfchen hervorragen. Das Kind ist auf dem Schoß der Gottesmutter eingeschlafen. Ein Kirchenbild ist weder das eine noch das andere; sie könnten nur als Zimmerschmuck in Betracht kommen. Außerdem wurde — wenigstens beim Referenten — der Eindruck von Nr. 35 beeinträchtigt durch das Empfinden, als sollte Murillo nachgeahmt werden, und da wäre der Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit zu groß; und bei Nr. 1130 weckt die Verwandtschaft des Hintergrundes mit dem auf Nr. 1131 vom selben Meister die störende Vorstellung, als wären Frühlingslandschaften sein ganzes und einziges Repertoir. Er wäre allerdings nicht der einzige Spezialist unter den Künstlern. Einen wichtigen Passus aus dem öffentlichen Wirken Jesu behandelt W. Steinhausen in der „Bergpredigt", Zyklus von fünf Aquarellen nach den in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums ausgeführten Wandbildern (Nr. 1083). Man kann ja freilich das ganze Werk nicht nach der Reproduktion beurteilen. Ein Bild kann alle Wirkung verlieren, wenn es in ungünstiger Umgebung ist; aber so wie die Aquarelle für sich sind, müssen sie unsern Beifall finden, und ebensosehr verdient denselben die Idee, der heranwachsenden Jugend einer höheren Lehranstalt Christus als Lehrer und seine bedeutsamste Predigt als höchste Weisheit Tag für Tag im Bilde vor Augen zu führen. Das wirkt anders, als Prometheus, der Lichtbringer, oder eine gewagte Allegorie. Ebenso beifällig können Idee und Ausführung der „elf Rahmen mit Illustrationen zu dem Prachtwerke: Das Leben Jesu" von Ph. Schumacher (Nr. 1962) begrüßt werden. Lebensfähigkeit der Gestalten, Ruhe und Klarheit der Komposition, Anmut des Kolorits wirken hier innig zusammen. „Der gute Hirt" (Nr. 873) von C. Priem ist in der Komposition eine tüchtige Arbeit. Nur eignet er sich wegen der modernen Behandlung der Landschaft nicht gut für eine Kirche, mag aber allerdings auch nicht für eine solche berechnet sein. Annähernd dasselbe gilt von Nr. 1196: „Er ist auferstanden" von Alexander Zick. Der Künstler hat die Schwierigkeit der Gegenüberstellung von Hell und Dunkel, Ruhe in den Figuren der Engel und Bewegung in denen der frommen Frauen mit Glück überwunden; nur die Stellung der Magdalena will uns etwas theatralisch vorkommen. Sehr realistisch ist der Schauer des Todes in Nr. 380: „Es ist vollbracht" von C. Gussow dargestellt, und was Msgr. Kümmel in diesem Organ seinerzeit ausgeführt hat, gilt auch hier. Aber als künstlerische Leistung an sich behält das Bild seinen Wert.

Sehr beachtenswert ist Nr. 1252: „Die Kreuzabnahme nach dem Gemälde von Professor Papperitz, Stich in Holz", und Nr. 1265: „Kreuzabnahme, Schab-

Digitized by Google

kunstblatt", von M. Pietschmann, ebenso 1560 von D. Raab: „Madonna mit musizierenden Engeln", Radierung nach Professor W. Dürr. — Derartige Versuche der Popularisierung der Kunst verdienen volle Beachtung und möglichste Förderung. Wer etwas kräftigen Realismus ertragen und den hl. Petrus in seiner profanen Fischergestalt hinnehmen kann, der kann auch der Nr. 410: „Am See Tiberias" von Ferdinand Graf Harrach seinen Beifall nicht versagen. Stimmung der Landschaft, Ausdruck der Gesichter, Zusammenordnung der Figuren machen das Bild zu einer würdigen Darstellung des Moments, da der Herr die Frage an Petrus richtete: Liebst du mich? und wenn wir dieselbe auch nicht gerade in eine Kirche wünschen möchten, so doch in einen großen, vornehm ausgestatteten Raum.

An Werken der Plastik ist nicht viel, aber Tüchtiges zu nennen. H. Kaufmanns St. Georg ist zwar etwas verträumt (Nr. 1364) und der Anachoret (Nr. 1369) von M. Klein etwas realistisch, aber tüchtiges Können verraten sie doch. An dem betenden Mönch von Th. G. M. Blickese (Nr. 1301) kann man eine rückhaltlose Freude haben.

Die ausgestellten Grabdenkmäler (Nr. 1323) von B. Frydag, Nr. 1345 von J. Hinterseher, Nr. 1455 von O. Riesch sind alle des Gegenstandes würdig, Nr. 1323 ist noch besonders empfehlenswert, sofern es den ganzen Gegenstand in eine höhere Sphäre rückt und ihm ein positiv christliches Gepräge verleiht: auf einem predellenartigen Aufbau eine treffliche Grablegung Christi en relief. „Das heilige Abendmahl" (Nr. 1454) von O. Richter. „St. Martin" (Nr. 1409) von J. Möst (Holzstatuette, bemalt) verdienen gleichfalls Anerkennung. „Christus am Kreuze" von J. Fädrusz (Nr. 1314) machte trotz der bunten Umgebung in der Ausstellung einen tiefen, feierlichen Eindruck und müßte in einem gottesdienstlichen Raum oder einem Kreuzgang noch ganz anders wirken.

In „Kain" von F. Heinemann ist die Wucht der Sündenlast im Lapidarstil ausgedrückt (Nr. 1335) und in E. Hundriesers „Eva" (Nr. 1352) ist der Reiz der Versuchung und das Schwanken zwischen Widerstand und Einwilligung in sprechender Weise zur Darstellung gekommen. Noch mehr gilt dies von Nr. 1498: »eritis sicut Deus« von W. Wandschneider. Selten sind die Gefühle, die Eva in der Versuchung beseelt haben mögen, so packend geschildert worden. Nur scheint uns beim einen und andern Zug Dürer Pate gestanden zu haben.

Ein würdiger religiöser Zimmerschmuck wäre Nr. 1456: Christus, Bronze, von O. Riesch. Christus, an die Säule gebunden, die Modellierung leicht und doch nicht verschwommen.

Damit ist unser Rundgang abgeschlossen; denn die kunstgewerbliche Abteilung bietet nichts an religiöser Kleinkunst. Wir scheiden nicht mit dem erhebenden Gefühl, Dinge gesehen zu haben, die den genialen Zug, die majestätische Größe und religiöse Tiefe der Glanzperioden christlicher Kunstgeschichte zeigen, aber wir hatten doch keine bizarren, trivialen, abstoßenden Züge zu registrieren, wie sie eine Zeitlang die heiligen Gestalten und Ereignisse verunzierten. Vielfach war tüchtige Technik und würdige Auffassung zu konstatieren, immerhin Vorbedingungen für eine gedeihliche Entwicklung der christlichen Kunst, aber allerdings noch lange nicht deren Verwirklichung.

---

## Die Bilder des Zodiakus oder Tierkreises. Die Kapelle von Belsen.

Von Pfarrer Reiter, Dekan.

Wenn wir die oft sonderbaren Gebilde und Gestalten an den alten Kirchengebäuden betrachten, will uns bisweilen ein Gefühl der Unbehaglichkeit und Unzufriedenheit beschleichen: wir möchten gerne wissen, was diese Dinge zu bedeuten haben, und wir bleiben im ungewissen: die Figuren schauen uns an, als ob sie uns necken oder verspotten wollten. Daneben gibt es wieder Zeichen, welche uns zwar im ersten Augenblick auch fremdartig und rätselhaft vorkommen, die aber bei näherer Betrachtung doch mehr und mehr ihr rätselhaftes Wesen verlieren. Zu den Zeichen der letzteren Art gehören die Bilder des Tierkreises, über deren Verwendung und Bedeutung die folgenden Sätze handeln sollen.

Digitized by Google

Die 12 Zeichen des Tierkreises oder Zodiakus fanden ehedem in der heidnischen Kunst mannigfache Verwendung und wurden namentlich zum Schmucke der Pavimente benützt. Aus dem Heidentum ging diese Art, den Fußboden zu schmücken, auf das Christentum über, und so erscheinen die Zeichen oder Bilder des Zodiakus auf vielen Pavimenten der alten Kirchen, z. B. zu Palermo, Carthago, in der Kirche S. Christophorus zu Tyrus u. s. w. Auch in späterer Zeit erhielt sich diese Verwendung zum Schmucke des Bodenbelags, nur daß man sich mehr und mehr von den heidnischen Einflüssen loszumachen suchte und durch Verbindung der Tierzeichen mit anderen Motiven ihnen eine höhere Bedeutung zuwies. Die sonderbaren Zeichen mit den Paradiesesströmen, den vier Kardinaltugenden und mit bildlichen Scenen aus dem A. B. sollten so eine Art Grundlage des Glaubens darstellen (Praeambula fidei). Im weitesten Sinne mochte man in ihnen das Alter des Menschen und die Wechselfälle des Lebens, die Verbindung von Zeit und Ewigkeit ausgedrückt sehen. Wir haben den Zodiakus nur einmal auf einem Paviment beobachtet und zwar in der romanischen Fideskirche zu Schlettstadt, wo derselbe wohl bei der vor einigen Jahrzehnten vollzogenen Restauration angebracht wurde.

Wie auf dem Fußboden, so erblickt man die Zeichen des Tierkreises oft auch an den Portalen oder Eingängen der mittelalterlichen Kirchen. Nicht selten sind dabei die jeweils fälligen Monatsarbeiten zur Anschauung gebracht, welche, selbst wieder durch lokale und klimatische Verhältnisse bedingt, bei den verschiedenen Kirchen der verschiedenen Länder wechseln. Mithin erscheinen diese Bilder als Ableger von jenen Darstellungen, wie sie sich in alten Kalendern und alten Miniaturen finden, und wie sie in der im Jahre 1886 von Max Huttler in Augsburg herausgegebenen „Himmelsstraße" nachgeahmt sind. Die Frage nach der Bedeutung des Zodiakus an den Portalen dürfte leicht zu lösen sein. Wenn man schon an profanen Gebäuden die Eintretenden durch bildliche Darstellungen zu einem tugendhaften Leben mahnen wollte, so lag es doppelt nahe, dieses bei den Gotteshäusern zu tun. Und so mochten die Zeichen des Tierkreises oder der Monate in Verbindung mit den Monatsarbeiten den Kirchenbesuchern sagen, daß sie das bürgerliche und kirchliche Jahr wohl verstehen, ihre Arbeit heiligen, daß sie über die irdischen Angelegenheiten hinweg ihren Blick zu ihrer höheren Aufgabe wenden sollen. Gewiß eine leicht verständliche Predigt, und diese Predigt mochte und mag auch vielfach im Inneren der Kirchen ertönen, von dem Pavimente her, von den Seitenwänden und von der Decke herunter. In letzterer Hinsicht wird freilich noch ein anderer Gedanke betont werden müssen.

Der Plafondschmuck soll vor allem an den Himmel selbst, oder an die himmlischen Regionen erinnern. Diesem Zwecke kann der Zodiakus recht gut dienen, und wird er auch in vielen Fällen gedient haben oder noch dienen. Wir denken da an den Zodiakus im Chor der S. Annakirche in München, an den Zodiakus im Schiff der Kirche zu Mühlheim a. d. Donau und im Schiff der Kirche zu Degerloch. Auch der Tierkreis am Südportal der Heiligkreuzkirche in Gmünd ist hieher zu zählen, sofern er dort die Idee aussprechen soll, daß Gott Himmel und Erde erschaffen. Desgleichen rechnen wir hieher eine Zeichnung in dem Buche „Die Himmelsleiter" von Direktor Beetz in Weiterdingen. Wir sehen daselbst die Sonne, um sie 12 Sterne, in einem weiteren Kreise viermal die Mondkugel und dazwischen je drei Zeichen des Tierkreises. Die Scheibe will das Firmament oder das Himmelsgewölbe zur Darstellung bringen, welches selbst ein Symbol Mariens ist, wie das im beigegebenen Text weiter begründet wird. Und nun zu einer außerordentlichen Symbolik!

Wir haben früher einmal ausgeführt, daß bei den Kirchen das Schiff den status viae, das Querschiff den status mortis, und der Chor den status gloriae bedeute. Zum status gloriae passen nun ganz vorzüglich die Bilder der Apostel, und wir freuen uns immer, so oft wir dieselben im Chore in der Nähe des Hochaltars erblicken, sei es, daß es sich um Reliefdarstellungen handle (S. Christina), oder um Gemälde (Ergenzingen). Wo der Herr ist, da sollten auch seine Diener

Digitized by Google

sein. Früher hat man diesem Gedanken in mannigfacher Weise Rechnung getragen und deswegen im Chor nicht bloß die Bilder der Apostel angebracht, sondern auch jene Zeichen, welche geeignet waren, an die Apostel zu erinnern. Das waren die Zeichen des Zodiakalkreises, deren Zwölfzahl schon auf die Zwölfboten hinweist. Diese Zeichen werden aber auch noch aus einem anderen Grunde als Sinnbilder der Apostel gegolten haben. Wenn Christus der Herr zu den Aposteln sagt: „Ihr seid das Licht der Welt", so war damit von selbst eine Beziehung zu dem Sternenhimmel gegeben, so daß die Apostel als besondere Gestirne mit den Sternen oder Sternbildern beziehungsweise ihren Zeichen zusammengestellt wurden. Im Chor erscheinen die Zodiakalbilder, soweit uns bekannt ist, in der neuen Josephskirche in Colmar, und im altehrwürdigen Münster zu Konstanz, wo nach einer Angabe von Kraus Widder und Zwillinge aus früherer Zeit noch gut erhalten sein sollen.

Auf alten Zeichnungen, Stichen und auch an Kirchen sind die 12 Tierkreiszeichen mit Maria in Verbindung gebracht, und wir haben schon die Erklärung gelesen, daß in diesem Fall Maria als Königin der Apostel dargestellt sein soll. Als solche schwebe sie unter dem Zodiakus, während sie als unbefleckte Mutter gekennzeichnet sei, wenn sie unter dem Zodiakus stehe mit der Ueberschrift: Sol in virgine = die Sonne im Sternbild der Jungfrau, wobei die Möglichkeit obwaltet, bei sol sowohl an Christus als auch an Maria zu denken. (In sole posuit tabernaculum suum. Psalm 18, 6.)

Damit haben wir in allgemeinen Umrissen die Bedeutung des Tierkreises, insofern er einen Bestandteil des ikonographischen Materials für unsere Gotteshäuser bildet, auseinandergesetzt und wir haben nur noch anzufügen, daß man seine Zeichen von alters her auch auf Paramenten, kirchlichen Geräten oder liturgischen Gegenständen findet (Salemer Zodiakusmonstranz?). In neuester Zeit hat man den bischöflichen Thron in dem Mariä-Empfängnisdom mit den Bildern des Zodiakus geschmückt.

Es entsteht nun für uns die Frage, ob der Tierkreis stets als Ganzes erscheine, oder ob nicht auch einzelne Bilder desselben für sich zur Darstellung kommen und welche Bedeutung sie dann haben mögen. Einige Andeutungen!

Wir entnehmen dem „D.-A. von Schwaben" (1893 Nr. 8) die Notiz, daß der Widder und der Stierkopf als Zodiakalbilder sich an der Schottenkirche in Würzburg, am Münster in Straßburg, in Schwarzach, am Speirer Dom und in Maulbronn angebracht finden. Wie ist diese Notiz gemeint? Setzt sie das Vorhandensein des ganzen Zodiakus voraus, oder will sie sagen, daß nur die zwei genannten Bilder an gewissen Stellen der gedachten Gebäude erscheinen? Erstere Annahme scheint den Vorzug zu verdienen, und unter dieser Voraussetzung hätten wir uns dann nicht weiter mit derselben zu beschäftigen. Sicher ist, daß ein Portal der Abteikirche zu Saint-Denis nur einige Zeichen des Tierkreises zeigt, wobei freilich die Möglichkeit besteht, daß die anderen Zeichen teilweise zerstört worden sind (Viollet-Le-Duc Art. Zodiaque).

Ein anderes Beispiel führt uns in unserer Betrachtung etwas weiter. Am Martinsmünster zu Colmar im Elsaß erblickt man auf der Südseite die Muttergottes mit dem Kinde, und auf dem Baldachin das Zeichen des Steinbocks. Was soll das bedeuten? Handelt es sich hier um eine pure Spielerei, so daß auch ein anderes Zeichen oder ein anderes Tier für den Baldachinabschluß hätte gewählt werden können? Oder ist das Zeichen des Steinbocks in Verbindung zu bringen mit dem Monat Dezember, wonach uns dasselbe künden würde, Jesus sei im Zeichen des Steinbocks geboren?

Damit kommen wir zu der Kapelle in Belsen, OA. Rottenburg, über welche schon so viel geschrieben worden ist. Bekanntlich sind es vor allem die Tierköpfe an der Westwand, welche das Interesse des Forschers erregen. Dieselben sollten bald Attribute heidnischer Gottheiten sein, bald von einem römischen Taurobolien — oder auch Jupiteraltar stammen. Diejenigen, welche den Bau der Kapelle später ansetzten und dieselbe als Wallfahrtskirchlein betrachteten, haben in den Köpfen Votivbilder gesehen und gemeint, dieselben wollen besagen, daß hier auch für Tiere Heilung zu finden sei. Im Kunstblatt von 1845 wurde von Merz die Ansicht

Digitized by Google

ausgesprochen: Die Bilder samt und sonders stammen aus derselben Zeit wie die Kapelle, aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts .... Die obere Bildergruppe stelle den Hohenpriester dar, wie er nach alttestamentlichem Typus einen jungen Farren zum Sündopfer und einen Widder zum Brandopfer für sich und zwei Ziegenböcke als Sündopfer und einen Widder zum Brandopfer für das Volk bringt, nach Hebräer 13, 11 und 12 außen vor dem Tor. Wir könnten, wenn wir die Tierköpfe an sich betrachten, uns recht leicht dazu verstehen, hier einen Hinweis auf das Opfer Christi anzunehmen, da ja Stier und Widder vielfach als Symbole desselben erscheinen. Namentlich gilt das von dem Widder, dessen Bild in Verbindung mit dem Opfer Abrahams auch in dem „Spiegel des menschlichen Heiles" als der alttestamentliche Typus zu dem neutestamentlichen Tode Christi am Kreuz (Antitypus) aufgefaßt wird. Vielleicht ist auch der Widder im ehemaligen Wappen des Klosters von Salem aus diesem Grunde, sei es direkt oder indirekt, in dasselbe hineingekommen. Eine auf den ersten Anblick kühne Erklärung gibt Mone in dem schon genannten „Diözesan-Archiv von Schwaben" aus dem Jahre 1893. Die zwei neben einander gestellten Widderköpfe, sagt er, sind nichts anderes als die aus den alten Kalendern bekannten Abkürzungen des Widders im Tierkreise. Die Tage des Kalenders wurden im Mittelalter (noch bis ins 16. Jahrhundert) auf den Wandkalendern nicht von oben nach unten aufgezählt, sondern von der Rechten zu der Linken, gerade ebenso wie sie auf den Runenstöcken auch bildlich dargestellt sind. Die zwei Widderköpfe (oben unter dem Kreuz) sollen mithin zwei auf einander folgende Tage bezeichnen, welche beide im Himmelszeichen des Widders stehen. Die anderen drei Köpfe, welche weiter unten sind, erklärt Mone in ähnlicher Weise. Dieselben bezeichnen nach ihm einen Tag, welcher unter dem Zeichen des Stieres steht und welchem drei Tage vorangingen, die unter dem Zeichen des Widders standen. Es wäre also nach dieser Annahme gerade so verfahren worden, wie bei den schon im frühen Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert in den Kalendern sich findenden Bildchen von der „Aderlaßtafel" oder dem „Aderlaßmännchen", wo alle Tage des Jahres ausschließlich nach dem Zeichen des Himmelskreises benannt sind.

Wir können uns auf diese Erklärung nicht weiter einlassen, dagegen möchten wir noch einige Mitteilungen machen, welche für den Forscher einen kleinen Wert haben dürften. Es ist festgestellt worden, daß die Kapelle etwa von 1450 bis 1541 den hl. Maximin und den hl. Johannes den Täufer als Himmelspatrone gehabt hat. S. Maximin deutet auf Trier, und es erhebt sich deshalb die Frage, wie Trier und Belsen zusammengekommen seien.

Möglich, daß durch Pilger aus Schwaben Güter bei Belsen an S. Maximin geschenkt wurden, welche dann zur Gründung einer eigenen S. Maximin- und Johanneskapelle in Belsen selbst verwendet worden sein mochten. Auch das wäre möglich, daß ein Trierer Erzbischof oder Weihbischof, der aus Schwaben gebürtig war, diese Kapelle in seiner Heimat ex voto gebaut hätte. Wenn später im Jahre 1678 Agnes Apollonia von Neuneck ihre Besitzungen zu Glatt im OA. Haigerloch dem Domstifte Trier vermachte, an welchem ihr Oheim Johann Wilhelm von Elz als Dechant wirkte, so konnten auch in früherer Zeit Beziehungen ähnlicher Art zwischen Trier und Belsen geknüpft worden sein.

Was die Verehrung des hl. Maximin anlangt, so ist wohl geltend gemacht worden, daß in keinem Proprium sanctorum und in keiner Allerheiligenlitanei der Diözese Constanz der Bischof Maximin sich findet, und daß die großen Hymnensammlungen von Mone und Gall Morel kein einziges Lied oder Gedicht oder keinen einzigen Wallfahrtsgesang auf den hl. Maximin enthalten, ja selbst der älteste Hymnensammler, Heinrich Bebel in Tübingen, kenne keinen Hymnus auf diesen Heiligen. Auch habe man bisher in Schwaben keine Abbildung des hl. Maximin auf Altarbildern, Wandmalereien, Antependieneinsätzen u. dgl. gefunden. Ebensowenig komme der Name Maximin in den Reliquienverzeichnissen der älteren Kirchen in Schwaben vor. — Wir haben einige Spuren der Verehrung des hl. Maximin in unserer Gegend gefunden. Nach Stückelberg (Geschichte der Reliquien in der Schweiz) werden um die Zeit von 875

Digitized by Google

Reliquien des hl. Maximin als in einem Altare der Abtei Pfävers eingeschlossen aufgeführt. Im Jahre 1386 wird ein Altar im Münster zu Konstanz erwähnt, welcher Reliquien von Magdalena, Martha, Lazarus und Maximin enthielt. Ebenso barg nach Ortliebs Chronik der Hauptaltar in Zwiefalten Maximinreliquien (Vermittlung der Pfullinger, welche mit Zwiefalten in Verbindung standen?).

Als Kirchenpatron trafen wir den hl. Maximin in Niederehnheim im Elsaß. S. Maximin-Stadt in der Provence. Kehren wir nach dieser Abschweifung — welche uns zu gute gehalten werden mag mit Rücksicht auf das Interesse, das die Kapelle zu Belsen beansprucht — wieder zu den Zeichen oder Bildern des Zodiakus zurück. Es ist fraglich, ob Mone mit seiner Erklärung das Richtige getroffen hat, allein dieselbe ist überaus beachtenswert und würde an Bedeutung entschieden gewinnen, wenn einmal festgestellt werden könnte, daß auch noch an anderen Gebäuden einzelne Zeichen des Tierkreises kalendarische Bedeutung haben und zur Bestimmung der Zeit dienen sollten.

Im 16. und 17. Jahrhundert wurde der Zodiakus vielfach mit der Chiromantie oder Handwahrsagekunst in Verbindung gebracht.

Wenn derselbe den Rand der Einfassung der Donauquelle zu Donaueschingen schmückt, so mögen die Zeichen Wassermann, Krebs oder Fische zu solcher Ausschmückung des Kreises Anlaß gegeben haben. Oder soll etwa der Zodiakus die Donau als Weltstrom charakterisieren, ähnlich wie die prächtige Marmorgruppe, wo die Baar der Donau, ihrer jungen Tochter, den Weg in die Ferne deutet?

Zum Schluß sei noch hervorgehoben, daß auf Kalendern aus der neueren Zeit bisweilen auch besondere Darstellungen der Tierkreisbilder zu sehen sind, vgl. den Cäcilienkalender von 1881 und den Glücksradskalender von 1901.

---

## Literatur.

**Denkmäler griechischer und römischer Skulptur**, herausgegeben von A. Furtwängler und H. Urlichs, Handausgabe. Zweite, vermehrte Auflage mit 101 Abbildungen. München, F. Bruckmann. 4 M. 50 Pf.

Ich weiß nicht, ist es Anderen anders gegangen, aber mir hat sich das eigentliche Verständnis gerade der Antike am spätesten erschlossen. Wenn heutzutage jedermann beim Anblick eines antiken Kunstwerkes sogleich in eine Ekstase von Bewunderung geraten zu müssen glaubt, so ist das in sehr vielen Fällen ein Stück innerer Unwahrhaftigkeit. Als „Gebildeter" muß man eben fürs Klassische „schwärmen". Tatsächlich aber ist die stille, abgeklärte Schönheit altklassischer Bildwerke dem Auge selbst der meisten wirklich Gebildeten unserer Zeit verschlossen, und es bedarf eines geschulten Auges und eines liebevollen Sichversenkens will man zu einem wirklich selbständigen Genuß antiker bildender Kunst gelangen. Wer ehrlich genug ist, sich zu gestehen, daß ihm das letztere bisher noch nicht gelungen, der mag nach dem in zweiter, verbesserter Auflage vorliegenden Werk von Furtwängler-Urlichs greifen. Dasselbe bietet eine voll und ganz auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung stehende Geschichte der griechischen und römischen Kunst, deren Entwicklungsgang an der Hand der dargestellten Bildwerke verfolgt wird. Vor allem aber finden wir eine ungemein feine Analyse des künstlerischen Gehaltes jedes einzelnen abgebildeten Werkes und lernen es so mit ganz andern Augen betrachten. Text wie die trefflichen Abbildungen sind derart, daß das Buch jedermann in die Hand gegeben werden kann. Tatsächlich wünschen wir es auch in die Hände der studierenden Jugend, wie überhaupt aller derer, die in die Herrlichkeit namentlich altgriechischer Kunst einen tieferen Blick tun und sich an dem köstlichen Hauch ewiger Jugend, der uns daraus entgegenweht, erfrischen möchten. Auch in die Hände aller Freunde christlicher Kunst, — sie werden daraus die letztere nur umso besser verstehen und — schätzen lernen.

B. D.

---

## Annoncen.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist soeben erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

**Die Bilderteppiche und Stickereien**

in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau.

Von Konservator

**Dr. Hermann Schweitzer.**

4° (II und 32; mit 2 Tafeln) M. 2.50.
(Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Breisgauvereins Schauinsland zu Freiburg im Breisgau, „Schauinsland" XXXI. Jahrlauf, 1904.)

Stuttgart, Druck der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Archiv für christl. Kunst

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 12. Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Kronen 2.54 in Oesterreich, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1904.


## Neuere Kunst in Berlin und Dresden.

Von Stadtpfarrer Dr. Ehrhart in Heidenheim.

Berlin und Dresden hatten vom Mai bis Oktober größere Kunstausstellungen; Berlin hatte die seinige im Ausstellungspark nahe beim Lehrter Bahnhof, Dresden hatte sie im „Großen Garten". Ich hatte Gelegenheit, beide vielbesuchte Ausstellungen im Monat August zu besichtigen. Im folgenden sei ein kurzer Bericht über sie, besonders über die in Dresden gegeben, sowie über die Abteilungen der neueren Kunst in den berühmten Gemäldegalerien beider Städte.

Manchen Lesern dieser Zeitschrift dürfte ein neueres Bild, „Die Feinde der Kunst", bekannt sein, eine gelungene Satire auf gewisse moderne Kunstrichtungen. Vor einem Altar mit dem heiligen Feuer steht schützend und wehrend der Genius der Kunst, eine ideale Jünglingsgestalt; die eine Hand trägt den Lorbeer, die andere ist abwehrend erhoben. Zur linken Seite des Altares steht ein griechischer Tempel, zur rechten griechische Tongefäße. Vorn stürmen die Feinde heran gegen den Altar: ein wilder Hippo-Centaur, ein keulenschwingender Dienstmann und ein Ritter in Stahl und Eisen, auf einem Eber mit mächtigen Stoßern ansprengend. Der Hippo-Centaur symbolisiert die Sezession mit dem Feldgeschrei: „nur wir!", der Ritter auf dem Wildschwein die Jugend; der Dienstmann mit seiner wuchtigen Keule symbolisiert die Reklame, welche Secession und Jugend für sich machen. Zwei aus vollem Halse schreiende Hähne verkünden den Ruhm und die Herrlichkeit der modernen Kunst. Der Hintergrund ist architektonisch gehalten mit phantastisch-monströsen Gebäuden.

Wer die Ausstellungen in den letzten Jahren, sei es in München oder Düsseldorf oder sonstwo, gesehen, wer in diesem Sommer die genannten Ausstellungen in Berlin und Dresden gesehen, wird jene Satire im Bild nicht unberechtigt finden.

Ein Gang durch die beiden Ausstellungen zeigt wohl viel Fleiß und Eifer, Streben und Ringen; man sieht viel Farbe und Form, allein der Form ist vielfach die Schönheit und dem Ganzen die Seele entflohen. Vor 100 Jahren schon klagte Göthe (Gespräche mit Eckermann): „Unsern jungen Malern fehlt es an Geist und Gemüt; ihre Erfindungen sagen nichts und wirken nichts; sie malen Schwerter, die nicht hauen, Pfeile, die nicht treffen, und es drängt sich mir oft auf, als wäre aller Geist aus der Welt geschwunden." Was würde er jetzt sagen, wenn er diese moderne Landschaftsmalerei sehen würde, diese toten Wiesenflächen mit dem schreienden Grün, belebt von keinem Baum, keinem Lebewesen, bar jeden Gedankens; diese Aehrenfelder, gefurcht und schmutziggelb mit den vielen, vielen Klatschrosen; diese Seen und Meere, die vielfach nur einen großen, wüsten Farbenfleck darstellen; diese Körbe voll braunroter Krautköpfe, von denen selbst der klügste Bauer im ersten Augenblicke nicht errät, was die Sache bedeuten soll?! Was würde der kunstsinnige Dichter sagen, wenn er wandern könnte durch diese grauen, blauen, roten und grünen Kabinette, wo diese

Digitized by Google

ausschließlichen und zum Teil grell aufgetragenen Farben einen wahren Höllenspetakel vor den Augen aufführen, wo man bei langem Verweilen augenkrank werden müßte?! Es scheint, „als wäre aller Geist aus der Welt verschwunden" und nur noch Farbe da.

In solcher Farbenwüste und Geistesöde kommt dem Besucher das Kabinett von Konsul Dr. Weber mit Courbets „Steinklopfern", dem soldat nourrice von H. Vernet u. a. m. vollends die Ravenésche Galerie wie eine erquickende Oase vor. Hier springen die Quellen der Phantasie und des Gemütes und nicht bloß des Farbtopfes. Hier findet man Hasenclever mit seinem köstlichen Humor (Jobsiade und Weinprobe), Ad. Menzel, den berühmten Koloristen, Hildebrand's Rio de Janeiro, eine Landschaft, die ähnlich wie Oswald Achenbachs italienische Landschaftsbilder den ganzen Zauber und all die Poesie des Südens ahnen lassen.

Verhältnismäßig das Beste in beiden Ausstellungen waren die kleineren Stücke, Hand- und Federzeichnungen. Hier fand man zum Teil Treffliches, wie namentlich von dem Schweden Karl Larsson und dem Russen Konstantin Samoff, denen besondere Kabinette eingeräumt waren. Freilich war auch hier viel Mittelmäßigkeit und Geistesarmut. Die Sujets gehörten vielfach der politischen Satire und einer phantastischen Symbolik an. Neben eigenen Kollegen und Kunstgenossen, Redakteuren und Kritikern waren E. Richter, die „rote" Klara Zetkin u. a. politische Persönlichkeiten persifliert. Ein Hans Meyer aus Kissingen zeigte sich als Maler und Dichter zugleich: ein Träger der Tiara, unsanft vom Tode gefaßt, darunter die Verse:

„Viel älter als dein ewiges Rom
Ist meiner Pilger-Reise
Καθ' ὅλλον (!) kommt der Wallfahrtsstrom —
Schließ' hinten an dich leise."

Desgleichen von demselben Künstler und Dichter ein Mönch, durch den Tod weggerissen von einem großen Geldsacke! Bild und Dichtung sind in beiden Fällen gleichwertig. Darf man da nicht denken an das Wort: „Das Kleine ist gar oft ein Schlupfwinkel, wohin sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen großtut."

Es soll indes nicht geleugnet werden, daß auch an größeren Werken manches wirklich Schöne sich in den beiden Ausstellungen findet, so von Cesare Tiratelli „Fest in Ceccano",[1]) ein Bild ebenso schön in seiner Farbenharmonie wie in der poetischen Auffassung; O. Achenbachs rocca di Arei, Andr. Achenbachs „Untergehendes Schiff" u. a. Neben Düsseldorf, Dresden, München und Nürnberg war besonders Stuttgart in der Dresdener Ausstellung gut vertreten. Von dem bekannten Künstler Robert Haug war ein größeres Kriegsbild mit der goldenen Plaquette ausgezeichnet, ein kleineres angekauft worden wie auch die heiligen drei Könige von Chr. Speyer. Die Düsseldorfer und Stuttgarter Abteilung haben mich am meisten befriedigt; München war zu ungleichmäßig vertreten. Wenig gefallen hat mir Karlsruhe, Königsberg, Wien (Sezession), Weimar und Hamburg.

Otto Greiners „Odysseus und die Sirenen" war in einzelne Teile zerrissen und stückweise in Dresden ausgestellt. Das Bild befindet sich in erster Ausführung in Leipzig. So oft ich auch das Bild betrachtete, ich konnte mich dafür nicht erwärmen. Die ganze Auffassung des Bildes schien mir verfehlt: alles nackt und kahl, Schiff und Schiffer, Felsen und Bäume; in den Sirenen kommt weder das Bezaubernde noch Dämonische zum Ausdruck; nackte, gewöhnliche Weiber. Die Alten haben wohl die Sirenen mit den Flügeln und Vogelklauen richtiger aufgefaßt und dargestellt. — —

Es ist wohl möglich, daß meine Beurteilung die alten überlieferten Schönheitsbegriffe zu viel beeinflußten. Die neuere Kunst hat ja ihre eigene Aesthetik. Interessant ist in dieser Hinsicht eine Aeußerung Ibsens in einem Briefe vom 15. Juli 1869 an G. Brandes (Neue Rundschau, Septemberheft): „Ich beuge mich natürlich den Gesetzen der Schönheit, aber um ihre herkömmlichen Ueberlieferungen kümmere ich mich nicht. Sie führen Michel Angelo

[1]) cfr. zu dem Bilde Tarantellis die farbenprächtige Schilderung des Festes in „Gregorovius Wanderjahre in Italien" Band 2.

Digitized by Google

an; nach meiner Ansicht hat keiner mehr gegen die Schönheitsüberlieferungen gesündigt als er; aber alles, was er geschaffen hat, ist trotzdem schön, denn es ist charaktervoll. Rafaels Kunst hat mich eigentlich nie erwärmt; seine Gestalten sind vor dem Sündenfall zu Hause und der Südländer hat eine andere Aesthetik als wir; er will das formal Schöne; für uns kann selbst das formal Unschöne schön sein, kraft der ihm innewohnenden Wahrheit." Also keine Ueberlieferung, sondern vollster Subjektivismus! Auf diesem Wege kommt man auch in der Kunst dazu, daß man nur danach trachtet, „wie man sein eigenes Selbst bemerklich mache und vor der Welt zu möglichster Evidenz bringe". Göthe wird gegen Ibsen recht haben, wenn er meint: „Es geht durch die ganze Kunst eine Filiation. Sieht man einen großen Meister, so findet man immer, daß er das Gute seiner Vorgänger benutzte, und daß eben dies ihn groß machte. Männer wie Rafael wachsen nicht aus dem Boden. Sie fußten auf der Antike und dem Besten, was vor ihnen gemacht worden." Einen ähnlichen Gedanken hat der Kaiser jüngst bei Eröffnung des Museums „Kaiser Friedrich" ausgesprochen. Was wird dazu der „Kunstwart" wohl wieder sagen? Freilich auch die Modernen haben ihre Götter, die sie verehren und anbeten, heißen sie nun Klinger oder Böcklin. Entlehnungen, anklingende Motive aus des ersteren „Brahms Phantasie" findet man häufig; von Böcklin scheint namentlich die Toteninsel es vielen angetan zu haben.

## II.

Einen völlig anderen Eindruck als in den beiden Ausstellungen gewinnt man von der neueren Kunst in den großen und berühmten Galerien von Berlin und Dresden, im Alten und Neuen Museum und im Zwinger. Gerade die Abteilungen der neueren Kunst haben mich daselbst besonders angezogen; hier findet man meisterhafte Farbentechnik und -stimmung, Geniales in Erfindung und Darstellung. Die berühmtesten Künstler sind hier vertreten, in Berlin: G. Spangenberg mit dem berühmten Zug des Todes und Wiedersehen im Jenseits; Gebhard mit seinem Abendmahl und der Himmelfahrt; Haneberg mit Jagd nach dem Glück; C. von Piloty, Abschied des sterbenden Alexander; Makart, Katharina Cornaro; Schirmer, Abraham und Hagar, Sodoma; Wilh. von Kaulbach, Schlacht bei Salamis; G. Richter, Tochter des Jairus; K. Janssen, Steinschlägerin; Adam, Rückzug aus Rußland; W. Firle, Morgenandacht im Waisenhause. O. Achenbach, Amalfi und Holländischer Hafen; Segantini, Trübe Stunde und Ritorno al paese natale; Wilh. Riefstahl, Allerseelentag in Bregenz! u. a. Die meisten dieser Gemälde, sämtliche in Berlin, sind weltberühmt und durch Zeitschriften fast allgemein bekannt und verbreitet. Mit F. Uhde kann man sich auch in solcher, zum Teil neuester Umgebung immer noch nicht recht befreunden. Berlin besitzt sein „Komm Herr Jesu, sei unser Gast", Leipzig „Lasset die Kleinen zu mir kommen", Dresden „Die Geburt Christi". Dieser Nietzsche in der Malerei, der hauptsächlich eine Umwertung der bisherigen künstlerischen Werte anstrebt, wird wohl stets schwankend beurteilt werden, wenn ihm auch eine gewisse Genialität nicht abzusprechen ist.

Von A. Feuerbach besitzt die Berliner Galerie: Medeas Abschied, die berühmte Amazonenschlacht, Ricordo di Tivoli und das Gastmahl des Platon (in größeren Verhältnissen als das in Karlsruhe). Die Medea besonders ist eine dämonische Gestalt, ganz wie in Grillparzers großer Trilogie. Neben Feuerbach sei ein anderer Großer im Reiche der Kunst gestellt: A. Böcklin. Ich möchte ihn den Chopin in der Malerei nennen; geniale, poetische Ideen zeichnen seine Gemälde aus und eine Farbenpracht in der Darstellung, wie wir sie in der Harmonieführung des berühmten polnischen Musikers finden. Wie „Nokturnen" im Bilde und in der Farbe kommen mir manche Bilder von Böcklin vor.

„Die Kunst muß dem Mann Feuer aus dem Geiste schlagen", pflegte ein berühmter Mann zu sagen; nirgends so wie bei den Spaniern und bei Böcklin fühlte ich das Feuer im Innern flammen. Böcklin wurde einmal gefragt, wie er sich diese Farbengewalt angeeignet habe; er soll erwidert haben, am meisten habe er beim Schöpfer gelernt, dieser sei der größte

Digitized by Google

Maler und wisse die Farben zu den schönsten Effekten und in feinsten Stimmungen zusammenzustellen.

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß ich in Berlin eine größere Sammlung von Gemälden Böcklins besichtigen konnte, auch solcher, die sich in Privatbesitz befinden und der Galerie für einige Zeit überlassen wurden. Es waren ausgestellt: Altrömische Maifeier, der Eremit, Pietà, Meeresbrandung, Gefilde der Seligen, Selbstbildnis mit dem geigenden Tode, Frühlingstag, Herbstgedanke, Salome, Flora, Pan, Dryaden, Fischpredigt des hl. Antonius, Meeresidylle, Melancholie und die Toteninsel, diese in mehrfacher, variierter Ausführung. — Die Melancholie reicht in Hinsicht auf Tiefe der Konzeption an Dürers Bild freilich nicht hin. Dürer faßt die Melancholie in ihrem innersten Wesen, Böcklin veranschaulicht sie durch Kontraste.

Der Böcklinsaal war in Berlin weitaus der besuchteste. Hier wird eben nicht bloß dem Auge, sondern auch dem Geiste Großes und Schönes geboten. Hier herrscht schöne Ordnung und Maß und ist keine Anarchie der Linien und Formen, kein Chaos in Farben und Gestalten; hier und bei den oben Genannten findet man den Glauben wieder an die Kunst, und noch mehr in Dresden als in Berlin.

Denn nicht weniger interessant und noch reichhaltiger als in Berlin ist die Abteilung für neuere Kunst in Dresden. Die Dresdener Galerie zählt ja überhaupt neben der in Paris, Madrid und Florenz zu den berühmtesten. Der Reichtum an Originalwerken des Mittelalters und der Renaissance ist ein großer. Hier begegnen uns alle die großen Italiener, Spanier und Niederländer; namentlich die Niederländer sind in den berühmtesten Namen und Werken zahlreich vertreten. Die neuere und neueste Zeit reiht sich den früheren würdig an. Die Direktion der Galerie verdient für den Geschmack und Feinsinn in der Auswahl und in den neuen Erwerbungen alle Anerkennung. Böcklin ist vertreten mit „Ein Sonntag", „Der Krieg", „Frühlingsreigen"; O. Achenbach mit „Am Golf von Neapel" und „Rocca di Papa"; Hans Thoma mit „Hüter des Tales"; Makart mit „Der Sommer"; Max Klinger mit „Beweinung Christi"; Theod. Oer mit „Besuch bei Albr. Dürer"; Rud. Jordan mit „Schiffbruch"; Defregger mit „Sensenschmiede"; Muncacsy mit „Kreuzigung"; Max Thody mit „Anbetung des Kreuzes"; Uhde mit „Christi Geburt"; Niemenscheid mit „Eden". Daneben finden sich auch Werke von dem gefeierten Ludwig Richter, von Andr. Achenbach und A. Feuerbach. Werke voll hoher Kunst und stimmungsvoller Poesie sind „Das Gelübde eines Benediktiners" von Al. Felmann; „Im Morgenrot" von Rob. Haug; „Wallfahrt" und „Am Grabe der hl. Elisabeth" von C. Bautzer; „Ruin einer Familie" von Ad. Echtler; „Totenfest in Kairo" von Wilh. Gentz; „Seelenlandung" von Theod. Große; „Ein schwerer Schicksalsschlag" von Ad. Dieffenbacher. Von besonderem Interesse waren mir zwei Bilder: „Grab des Moses" von Fr. Preller und „Judas Iskariot" von Herm. Prell. Das erstere ist hochpoetisch aufgefaßt und bringt das Geheimnis des Grabes von Moses treffend zum Ausdruck; es erinnert an Poussin. Das zweite gehört ganz der modernen Richtung an: nächtliche Landschaft mit ansteigender Höhe, hinter dieser aufsteigend der Vollmond, alles düster und unheimlich; im Vordergrund der Verräter mit einem pharisäischen Unterhändler. Ein hervorragendes Stimmungsbild für die finstere Judastat! Freilich sind die Ansichten über Preller und Prell sehr geteilt. Der „Kunstwart" ist Prell wenig günstig, während er von anderer Seite hoch eingeschätzt wird. — —

Nach der Kaiserrede vom 18. Dez. 1901 über die Kunst, in der gegen gewisse moderne Richtungen energisch Front gemacht wurde, sollen hervorragende französische Künstler sich geäußert haben: „Heute ist der schlechte Geschmack unumschränkter Herrscher". Daß etwas Wahres daran ist, davon kann man sich in den Kunstausstellungen in Berlin und Dresden überzeugen; daß jenes Urteil aber auch zu allgemein und darum unwahr ist, beweisen die Abteilungen der neueren Kunst in den Galerien beider Städte. Geschmackverderbend wirkt jedenfalls das in der jüngeren Künstlerwelt vielfach herrschende Urteil Vanderveldes: „Es kommt bei den

Digitized by Google

Kunstwerken nicht darauf an, was ich darstelle, wenn ich nur mit Originalität und künstlerischer Kraft die äußere Erscheinung der Natur wiedergebe. Das Inhaltliche kann den Beschauer von der Betrachtung des rein Malerischen nur abziehen, in dem wahren Kunstgenuß nur stören. Ebenso lenkt das gegenständlich Schöne ab und unter Umständen ist das gegenständlich Häßliche vorzuziehen." Das ist freilich die Sozialdemokratie auch in der Kunst. Ganz entgegengesetzt lautet Göthes Urteil: „Was ist wichtiger als die Gegenstände und was ist die ganze Kunstlehre ohne sie! Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt. Und eben weil dem neueren Künstler die würdigen Gegenstände fehlen, so hapert es auch so mit aller Kunst der neueren Zeit." Die mittelalterliche Malerei hat ihre Gegenstände aus dem Höchsten und Größten genommen, aus der Religion, darum ist sie so groß geworden; die neuere Malerei ist vielfach so klein, öde und geistesarm geworden, weil sie das Religiöse ignoriert und verachtet. Prof. Roeber wird Recht behalten mit seinen Worten, die er bei Eröffnung der Düsseldorfer Ausstellung 1902 gesprochen: „Fehlt dem Meister Herz und Gemüt, Glaube und Begeisterung für Gott, dann mag er Schaustücke und Dekorationen für Theater vollenden, Naturstudien liefern, Landschaften und Tiere malen, die in Zeichnung und Farbengebung die beste noch zu erfindende Farbenphotographie übertreffen. Er wird sich Verdienste erwerben durch Förderung der Technik, wertvoll sein für bessere künstlerische Kenntnis und Erfassung der Natur, aber der Eintritt in das eigentliche Heiligtum der Kunst bleibt ihm vorenthalten. Nach einigen Jahrzehnten ist er überholt, veraltet und der Vergessenheit überliefert." Dies wird das Schicksal eines großen Teils der neueren Kunst sein.

## Taufdarstellungen und -Symbole der alten Kirche.

Von Dr. Theodor Schermann.

(Schluß.)

Das sechste Tauffymbol: Die Heilung des aussätzigen Syrers Naaman (IV Reg. 5, 10) ist wohl in der christlichen Kunst auch unbekannt. Die Symbolik liegt in den Worten des Propheten Elisäus, welche er zu dem König Naaman spricht: „Geh' hin und wasche dich siebenmal im Jordan, und dein Fleisch wird gesund werden."

Ein weiteres Symbol, genommen aus Dan. 13, 15, die Susannascene, erklärt Hippolytos in der Schrift, welche diesem Vorbild der Jungfräulichkeit gewidmet ist dermaßen, daß er in dem von den Greisen zum Ueberfallen Susannas abgewarteten Tag ein Bild des christlichen Osterfestes sieht, „an welchem den Verlangenden im Garten das Bad bereitet und die sich waschende Susanna als reine Braut Gott dargestellt wird". Eine zweite Bedeutung legt Hippolytos selbst dieser Scene bei, wenn er darin ein Bild der ungerecht verfolgten, aber von Gott vor dem Untergang bewahrten Kirche sieht und die beiden Greise als Symbol der beiden die Kirche verfolgenden Völker, der Heiden und der Juden, betrachtet. Beide jetzt genannten Deutungen lehnt jedoch Wilpert ab, wo das Bild als Grabesschmuck auftritt und läßt allein die Erklärung gelten, welche darin die aus den Nachstellungen des Satans gerettete Seele des Verstorbenen erblickt.

Von neutestamentlichen Symbolen nimmt die Heilung des Gichtbrüchigen am Schafteiche die erste Stellung ein, trotzdem nach dem Bericht des hl. Johannes (5, 1 ff.) daran nur die Wunderkraft Christi zu ersehen ist. Denn der Gichtbrüchige steigt ja nicht ins Wasser, da er niemand hat, der ihn in den Teich brächte, wenn das Wasser in Wallung kommt. Einzig durch das Wort des Herrn: Steh' auf, nimm dein Bett und wandle, wird der Kranke gesund. Die Heilung der übrigen Kranken ließe ein tertium comparationis zur heiligen Taufe zu, welches die Heilung durch Wasser darstellt. Wenn wir die Gesundung des Gichtbrüchigen als Symbol der Taufe auffassen wollen, müssen wir uns der Führung und Erklärung Tertullians (de bapt. c. 5) überlassen, welche in dem Engel und der Wallung des Wassers den Vergleichungspunkt sich erwählt, da der heilige Geist bei der Uebergießung des Wassers seine Tätigkeit ausübt. Tertullian und die Künstler be-

Digitized by Google

trachten das Vorhaben des Gichtbrüchigen, sich ins Wasser zu begeben, als geschehen und erblicken in der Scene dann so ein Symbol der Taufe. Die Darstellung befindet sich zwischen Taufscenen in einer der Sakramentskapellen von S. Callisto; andere dieser Bilder (im ganzen fünf) verraten durch andere Zeichen, daß der Künstler damit ein Taufsymbol darstellen wollte. In allen trägt der Gesundete sein Bett auf dem Rücken, und zwar meistens, ohne daß Christus dabeisteht. Es war also nur darum zu tun, die Wirkung des Wunders zu zeigen, welche an ihm Christus, an andern aber das bewegte Wasser hervorbrachte. Die Wirkung war dieselbe: „Siehe, du bist gesund geworden, sündige nun nicht mehr", was ja als Folge der Taufe ebenso gedeutet werden kann. Es wird aber der Gichtbrüchige wirklich als Neophyt geradezu gekennzeichnet, indem er ohne Kleider gezeichnet ist.

Die Symbolik der Unterredung Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen (Joh. 4, 14), welche Cyprian als Taufsymbol erwähnt, ist angegeben in den Worten Jesu: „Wer von dem Wasser trinken wird, das ich ihm geben werde, den wird nicht mehr dürsten in Ewigkeit, sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, wird in ihm zur Wasserquelle, die ins ewige Leben fortströmt." Wilpert (die Malereien 425) ersieht darin nur die Bitte um Aufnahme des Verstorbenen in die Seligkeit und eine Parallele zur Dinokrates-Erzählung in den Akten der Heiligen Perpetua und Felicitas. Die hl. Perpetua sah in einer Vision ihren verstorbenen Bruder Dinokrates in Peinen, worin er an einem Brunnen stehend Durst litt. Auf das Gebet der hl. Perpetua hin wurde er von seinen Qualen befreit, und während sie auf der Folter gemartert wurde, sah sie ihn zum zweitenmal, aber „mit weißem Körper, schön gekleidet und erfrischt". An diese Erzählung schließt Wilpert auch die Deutung der Samariterin an, offenbar durch die Brunnenscene dazu bewogen. Ich glaube, in den ersten drei Jahrhunderten an dem Taufsymbol festhalten zu sollen; denn beide vorhandenen Darstellungen befinden sich in einem Zyklus von Gemälden, welche nur sakramentale Bedeutung haben. Das eine befindet sich in einer Sakramentskapelle des zweiten Jahrhunderts in S. Callisto, wo als Gegenstück ein offenkundiges Taufsymbol, das Quellwunder, erscheint. Das zweite Bild in S. Domitilla gehört dem 3. Jahrhundert an und war gegenüber dem eucharistischen Symbol der Brotvermehrung. Wilpert stellte selbst den Grundsatz auf, daß in geschlossenen Zyklen, in welchen einige Bilder sakramentalen Charakter haben, alle so zu deuten sind. Es bleibt daher unerklärlich, warum er nicht dieser nur in zwei Exemplaren, und zwar in einem sakramentalen Bilderkreis, vorkommenden und als solches Symbol bezeugten Darstellung eine so gezwungene Deutung zu teil werden läßt. Nicht umsonst findet sie sich in Mosaik auch im Baptisterium zu Neapel.[1])

Ein neutestamentliches Symbol, das im Auftrage des Herrn (Luk. 5, 10) an Petrus: Fürchte dich nicht, von nun an wirst du Menschen fangen, begründet liegt, ist das Symbol des evangelischen Fischers, welches durch Tertulian de bapt. c. 1, durch Optatus adv. Parmenam l. III c. 2, Didymos (Migne P. gr. 39, 521) in so einfacher Weise erklärt wird: „wir sind Fischlein gemäß dem ἰχθύς Jesus Christus, im Wasser wiedergeboren". Es ist das erste Taufsymbol, das in den Katakomben vorkommt und zwar aus praktischen Gründen. Da die heidnischen Dekorationsmaler dieses Bild, in welchem ein mit Perizoma bekleideter Mann am Ufer sitzt und gerade im Begriffe ist, Fische aus dem Wasser zu ziehen, gerne zur Ausschmückung von Zimmern verwendeten, so erklärt es sich leicht, daß gerade in derjenigen Region der Katakomben, welche am leichtesten dem Besuch der Heiden offen stand, nämlich jener am Eingange, solche Symbole angebracht waren, welche von den Heiden herübergenommen, christliche Wahrheiten enthalten und darstellen konnten. Ein solcher Fall liegt in dem Flavierkubikulum der Domitillakatakombe vor. Wilpert (die Malereien S. 263) glaubt zwar, daß das Bild reines Dekorationsstück war, da ringsum nur Stücke zur Verzierung sich vorfänden und der

[1]) Kraus, Artikel Samariterin in Kraus R. E. II 714.

Digitized by Google

Maler ohne jede christliche Symbolik den Fischer gezeichnet habe. Das Bild gehört der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts an. Aber gerade aus dem angegebenen Grunde, der Geheimhaltung vor den Heiden und aus der Entstehungszeit ist in dem heidnischen Symbolstück ein christlicher Gedanke nicht auszuschließen. Hat ja selbst noch im 3. Jahrhundert in derselben Galerie der Maler heidnische Bilder, Amor und Psyche, dargestellt, nicht bloß um auf heidnische Darstellungen zurückzugreifen, sondern um gegenüber den Heiden Vorsicht zu üben. Die zwei anderen Fischerscenen, ein Jahrhundert später, am Schlusse des zweiten, befinden sich in einer Umgebung, in welcher jede andere Deutung als ein Symbol der Taufe ausgeschlossen ist; in nächster Nähe ist das Quellwunder des Moses, der Gichtbrüchige, die Taufe Jesu dargestellt, in den schon genannten Sakramentskapellen von S. Callisto. Die Symbolik des Fisches allein hatte teilweise die landschaftliche Fischerscene in späterer Zeit verdrängt.

In den Mosaiken der Baptisterien sind auch ganze Gruppen von Zyklen angebracht[1]); so hat das Baptisterium zu Ravenna über jeder Nische eine aus je drei kleinen Figürchen bestehende Gruppe in Stuck: Daniel in der Löwengrube, Christus zwischen den Apostelfürsten, einen Jüngling auf einem Drachen und einem Löwen, Jonas mit dem Seeungetüm. Das Baptisterium zu Neapel hat zahlreiche zu zweien neben eine Fruchtschale gestellte Vögel, das Monogramm Christi mit acht Scenen aus dem Leben Christi, worunter die Verwandlung von Wasser und Wein zu Kana, die Verheißung Christi an die Samariterin, die Gesetzesübergabe an Petrus.

4. Hiemit sind wir bei jenen Taufsymbolen angelangt, welche nicht mehr in ganzen Bildern dargestellt werden, in die Deutung von Personen und Tieren hinein gelegt werden. An den Wänden der Baptisterien zu Ravenna, sondern in Mosaik die zwölf Apostel, reich verzierte Throne und Sessel, auf denen das Evangelienbuch lag, die Propheten, Bischöfe, Rollen haltend, in Stuck angebracht, als die Verkündiger der Glaubenswahrheiten. Mehr von Interesse sind jene Symbole, welche der Tierwelt entnommen sind. Teils hat der Physiologus in seiner symbolischen Sprache, teils ein Psalmvers hiezu Anlaß geboten. In dem Baptisterium des Lateran spendete ein goldenes Lamm Wasser, während sieben silberne Hirsche um den Taufbrunnen standen. Im Baptisterium Ursianum zu Ravenna befand sich als Stuckarbeit oberhalb der Nischen ein mit Trauben gefüllter Korb, dem sich Tauben, Pfauen, Hähne, Hasen und ähnliche Tiere nahen, ein Berg mit einem Kreuze und zwei Schafen, ein Baum mit zwölf Löwen, eine Vase mit zwei Hirschen.

Ich stelle die Tiersymbole der alten Kirche alphabetisch zusammen:

1. Der Adler gemäß Ps. 102, 5: deine Jugend erneuert sich wie die eines Adlers; Isai. 40, 31: die auf Jehova hoffen, verjüngen die Kraft, erneuern das Gefieder wie Adler.

2. Der Fisch s. oben.

3. Der Hirsch gemäß Ps. 41, 2: Gleich wie ein Hirsch verlangt nach Wasserquellen, also verlanget meine Seele nach dir, o Gott!

4. Das Lamm, Symbol der Auserwählung, der Bock den Verdammten sinnbildend, s. Wilpert, die Malereien u. s. w. S. 405.

5. Die Taube, als Botin des Friedens (Noë), Tertullian nennt sie divinae pacis praeco, oder in der Darstellung aus einem Gefäß trinkend als Symbol der Gläubigen, welche an dem göttlichen Trank der Eucharistie teilnehmen.

[1]) St. Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristl. Kunst und Liturgie in Italien, Freib. 1899, 286 ff.

## Hans Multscher in neuer Beleuchtung.

Von Max Bach in Stuttgart.

August Schmarsow hat in den Abhandlungen der Leipziger Akademie der Wissenschaften 1903 eine hochbedeutungsvolle Arbeit über die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts veröffentlicht, anschließend an die Publikationen der kunsthistorischen Gesellschaft über Multscher und Lukas Moser und das Werk des Konrad

Digitized by Google

Witz in der Basler Festschrift vom Jahre 1901 von D. Burckhardt.

Schon in der Charakteristik des Konrad Witz, mit welchem sich Schmarsow zunächst beschäftigt, sucht er nachzuweisen, daß dessen Kunst beeinflußt ist von der Steinskulptur seiner Zeit. Staunenswert ist die Wiedergabe der körperlichen Rundung, die plastische Kraft der Modellierung nicht nur, sondern auch die Auseinandersetzung der Dinge im Raum, mit Hilfe der Beleuchtung und Schattengebung. Aehnlich ist es auch bei Hans Multscher, der ja urkundlich speziell als Bildhauer bezeichnet wird. Ihm dürfen wir aber nicht zugleich die Ausführung der Gemälde zuschreiben, sondern seinem Kompagnon, der nach den plastischen Entwürfen des Meisters arbeitete. So hilft sich Schmarsow leicht über die gefährliche Klippe hinweg, die jedem entgegentritt, der sich mit der Doppeleigenschaft des Meisters beschäftigt.

Es ist von großem Interesse, den geistreichen Ausführungen Schmarsows zu folgen. Zunächst gibt er eine allgemeine Beschreibung des Sterzinger Altarwerks und urkundliche Nachweise über die Tätigkeit des Meisters in Ulm und anderwärts. In den Skulpturen findet er eine Vollkommenheit, eine Hoheit in der Auffassung und Feinheit in der Charakteristik, die ihresgleichen sucht. „Es sind Ideale schwäbischer Schönheit mit rundlichem Oval der Köpfe, lockigem Haar, das in langen Strähnen über die Schultern rollt, sanft gewölbten Stirnen, wenig tiefliegenden Augen, schmaler Nase und kleinem, feingeschnittenem Mund über dem zarten Kinn. Auch sie bewegt eine weiche elegische Rührung, die bald freundlicher, bald schmerzlich um die Lippen zuckt, die Köpfe leise zur Seite neigt und sogar durch die Haltung der etwas gedrungenen Gestalten selbst hindurchzieht." — „Die Drapierung der Madonna erscheint reicher und tiefer als jene der Heiligen" mit Recht, wir haben in der Himmelskönigin eben die höchste Anspannung der Kraft zu erwarten und finden die Mittel, mit denen die Steigerung erreicht ist, doch bei den übrigen schon gelegentlich vor.

Wenn die Skulpturen für eine so frühe Zeit unser Staunen erregen, so dürfen nicht minder die Gemälde unter den sicher datierbaren Schöpfungen der Mitte des 15. Jahrhunderts einen ganz hervorragenden Raum behaupten. Beide Bestandteile des Altars sind einander durchaus ebenbürtig. Aber gerade deshalb wird man nicht ohne weiteres annehmen dürfen, daß Hans Multscher, der Bildhauer, auch die Gemälde gefertigt habe, d. h. auch einer der größten Maler seiner Zeit gewesen sei, ohne daß die Ueberlieferung irgend etwas davon wußte.

Schmarsow findet nun auch in den Passionsscenen: dem Gebet auf dem Oelberg, dem Zug nach Golgatha, der Geißelung und Dornenkrönung, deutliche Spuren eines plastischen Modells, eine geschlossene Reliefkomposition, die der Maler gleichsam nur koloriert hat. Er führt eine Menge Beispiele an, die den Geist des Steinmetzen verraten, „der im Zusammenhang der Bauhütte zu arbeiten und alle Bildanschauung im harten Material gemeißelt zu denken gewöhnt ist. Aber auch die prunkvolleren Bilder der Innenseiten des Altars erscheinen durchaus plastisch gedacht, wenn auch hier z. B. bei der herkömmlichen Darstellung der Verehrung des neugeborenen Kindes in der Hütte, für den Plastiker Schwierigkeiten entstehen, die für den Maler leichter zu überwinden sind". Ganz besonders plastisch aufgefaßt und unmöglich von einem Maler erfunden findet Schmarsow die Schwanenflügel des Engels in der Verkündigung. Auch das Schriftband mit dem Englischen Gruß ist nicht malerisch flatternd gedacht, sondern steht starr in die Luft hinaus. Auch die Scenerie beim Tode der Maria ist in Reliefstil übersetzt und zeugt von ihrem Urheber als Plastiker.

Hätten wir in diesem Gemäldecyklus nichts anderes vor uns als ein farbiges Konterfei von Skulpturwerken auf den Bildflächen des Altars, dann bliebe die Ausführung durch den Meister selbst denkbar; aber diese Gemälde bieten doch mehr, sie zeugen von einer meisterlichen Naturbeobachtung in der Behandlung des Raums, ein Studium der Perspektive, der Einwirkungen von Licht und Schatten und dergl., die jeden Kenner der deutschen Malerei von 1460 in Erstaunen setzt. Wir müssen also notgedrungen zwei Meister annehmen, einen Bildhauer und einen Maler; der letztere

Digitized by Google

muß aber flandrische Kunst gekannt haben, er kommt von den frischen Eindrücken der Wunderwerke her, die Flandern und Brabant während der letzten 3 Jahrzehnte gezeitigt haben, eine junge Kraft, die in der angesehenen Werkstatt des Bildmachers in Ulm Arbeit suchte. Nur so sind die erstaunlichen Bravourstücke der Farbenpracht und der Lichtwirkung erklärlich, die mit bescheidenereu Mitteln einen Abglanz der Herrlichkeit van Eycks und des Flémaller Zeitgenossen hinaufgetragen haben in die Berge Tirols. Der letztgenannte Meister bietet in seinen erst in neuester Zeit erkannten und gewürdigten Werken die meisten Vergleichungspunkte dar.[1]) Die Entfernung Ulms von den westlichen Grenzen Deutschlands läßt zunächst gewiß keinen Einfluß der niederländischen Kunst erwarten und doch können die Vorzüge der Malerei, die an einzelnen Stellen des Sterzinger Altarwerks hervortreten, wohl nicht anders erklärt werden. Das Einvernehmen mit Hans Multscher und die Zugeständnisse, die von beiden Seiten angenommen werden müssen, um das Zustandekommen einer so ausgeglichenen Gesamterscheinung zu begreifen, verstünden sich von selbst, wenn wir einen Angehörigen derselben Künstlerfamilie in dem jungen Malergesellen vermuten dürften, der trotz allem Einfluß der westlichen Nachbarn ein guter Schwabe gewesen und geblieben scheint, wie aus verschiedenen Anzeichen spezifisch schwäbischen Charakters in seinen Bildern hervorgeht. Betrachtet man übrigens noch einmal die plastischen Altarfiguren, so muß man sagen: hier ist ein ganz individueller Meister tätig gewesen, ein Bildhauer, der gewohnt war, in Stein und nicht in Holz zu meißeln, und dieser Meister kann aber unmöglich derselbe gewesen sein, welcher zugleich auch die Gemälde geschaffen hat; es sind ganz andere Typen, sowohl in der Kopfform als in der Körperhaltung und besonders im Faltenwurf, der ja stets ein günstiges Motiv zu vergleichenden Studien abgibt. Ich möchte demnach noch weiter gehen, als Schmarsow, der die Gemälde wenigstens noch nach Vorlagen Multschers ausgeführt denkt. — Nein, es sind selbständige Werke eines Malers, der zwar als Gehilfe in der Werkstatt Multschers gearbeitet haben kann, im übrigen aber seine eigenen Wege geht.

Es ist auffallend, daß Schmarsow die schon im Jahre 1901 in die Berliner Gemäldegalerie aus London gekommenen Multscher-Bilder von 1437 gar nicht erwähnt. Ich habe in meinem Artikel in Nr. 1 Jahrg. 1902 d. Bl. darüber abgehandelt und gefunden, daß diese Gemälde von anderer Hand sein müssen, als die späteren in Sterzing. Wir sehen daraus wiederholt, daß Multscher nur der Unternehmer derartiger Altarwerke gewesen sein kann und in seiner Werkstatt verschiedene Maler beschäftigte, die in seinem Sold waren und ihre Werke deshalb auch nicht signieren durften, was ja bis auf den heutigen Tag nicht anders gehandhabt wird.

Schmarsow will, was schon die photographische Publikation ausspricht, auch den Schmerzensmann in Schleißheim von 1457 dem Sterzinger Meister zuschreiben, ich finde jedoch keine Analogien darin, jedenfalls sind die angegebenen Gründe nicht stichhaltig genug um auch nur ein Schulverhältnis, geschweige denn die Hand des Meisters selbst nachweisen zu können. Auch das Dreifaltigkeitsbild im Ulmer Münster ist, abgesehen von seinem stark restaurierten Zustand, doch kaum fähig, als Arbeit des Meisters zu gelten, wenn auch die plastische Gruppierung der Scene in einem architektonischen Raum unverkennbar ist. Schmarsow vergißt ja ganz, daß die von ihm so sehr hervorgehobene plastisch-architektonische Richtung des Sterzinger Meisters nicht bloß bei Multscher, sondern auch bei andern Malern der Zeit mehr oder weniger gang und gäbe ist, besonders auch bei Konrad Witz, der in der bekannten Kirchenperspektive zu Straßburg ein bis dahin unerreichtes Meisterwerk geschaffen hat.

Der dritte Meister, den Schmarsow bespricht, ist Lukas Moser von Weil der Stadt, welcher durch seinen Magdalenen-Altar in Tiefenbronn sich einen ehrenvollen Platz in der deutschen Kunstgeschichte erworben hat. Das Werk steht für seine Zeit fast einzig da, es ist nach der Inschrift am Altare selbst im Jahr 1431

[1]) Vergl. Tschudi der Meister von Flémalle, Jahrb. d. preußischen Kunstsamml. 1898.

Digitized by Google

vollendet worden. Schmarsow möchte aber aus stilistischen Gründen eher 1451 lesen und glaubt die Ziffer 3 könnte möglicherweise auch 5 bedeuten, da bekanntlich gerade diese Zahl mehr als alle andern Zahlzeichen einer großen Zahl Varianten unterworfen ist. Wir können auf die umfangreichen Beweisführungen des Verfassers hier nicht näher eingehen, glauben aber, daß die Form der 3 durchaus sicher ist. Jedenfalls ist es gewagt, aus dem spärlich vorhandenen gleichzeitigen Vergleichsmaterial und historischen Kombinationen aller Art, auf eine spätere Entstehungszeit des Altarwerks schließen zu wollen.

## Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke.

Neu bearbeitet von Prof. Dr. Max Semrau. Stuttgart. Paul Neff.

Das Talent in jeder Kunst ist selten,
den Sinn dafür auszubilden,
ist so ziemlich allen vergönnt,
nur will er ausgebildet sein. Platen.

Kein anderes Werk hat wie Lübkes Kunstgeschichte so viel dazu beigetragen, in den letzten vier Jahrzehnten den Sinn für die Kunst in den breiten Massen des Volks zu wecken und auszubilden. Wilhelm Lübke war der ersten einer, die den modernen Kampfruf: „Die Kunst dem Volke!“ erklingen ließen und tausende und abertausende sind ihm gefolgt. Trotz aller hämischen Anfechtungen von seiten solcher, die künstlerische Dinge als eine Domäne der Fachwelt betrachtet wissen wollen, ist Lübkes Grundriß der Kunstgeschichte die Kunstgeschichte für unser deutsches Volk geworden und geblieben. Sein Buch war und ist eine kulturelle Tat. Nicht leicht eine andere populäre Kunstgeschichte ist aber auch so geeignet, Sinn und Liebe zur Kunst zu fördern, Verständnis und Urteil zu bilden, kurz, eine Schule der Aesthetik zu sein, wie diese. Als Lübkes Hand die Feder entfiel, nahm sie ein geistesverwandter jüngerer Gelehrter auf, Professor Dr. Max Semrau in Breslau, und nach siebenjähriger Arbeit liegt nunmehr das schöne Werk von 530 Seiten, entsprechend dem immensen zu Tage geförderten neuen Material auf 2242 Seiten angewachsen, in fünf stattlichen Bänden als Quintessenz der jetzigen Kunstforschung vor uns. Jeder derselben bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes. Die enorm verfeinerte Reproduktionstechnik hat es ermöglicht, dem Auge früher in dieser Form unerreichbare Genüsse zu bieten durch 2027 Abbildungen und 30 zum größten Teil bunte Tafeln. Die 11. Auflage enthielt deren nur 706, also etwa den dritten Teil der jetzigen, und einen einzigen bescheidenen Lichtdruck.



Relief am Monolithtor von Thiahuanaco.

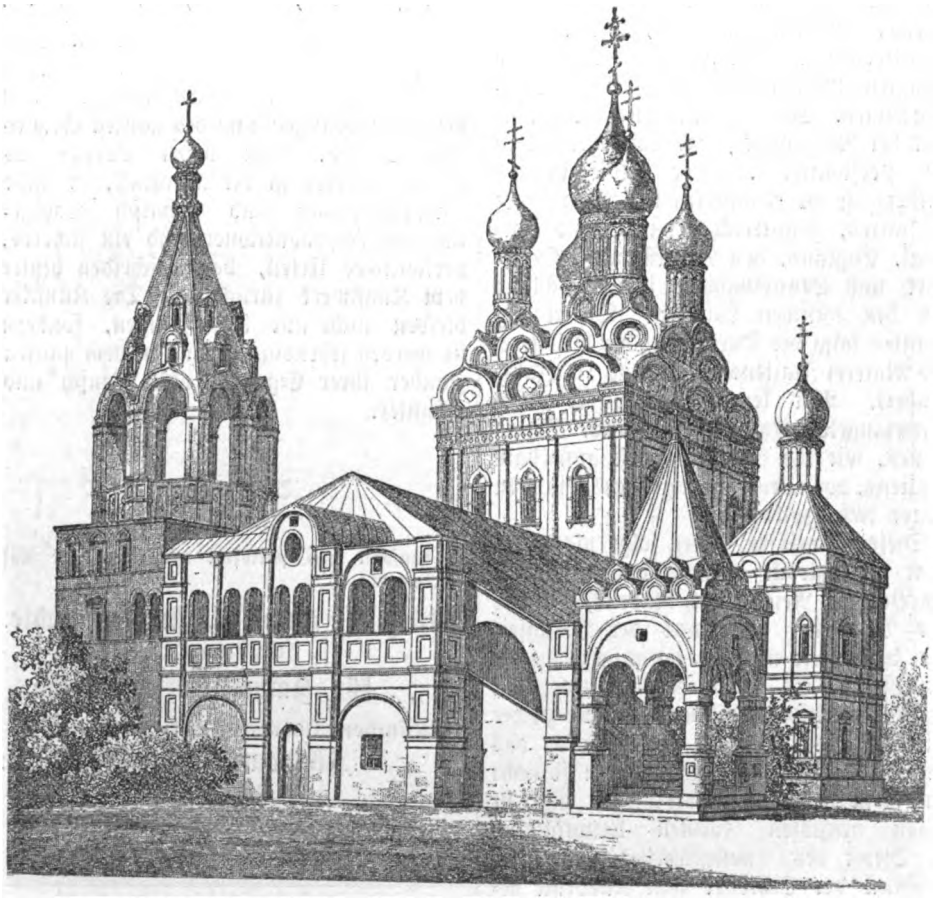
Digitized by Google

Wir leben wieder in einer Zeit, wo infolge der Früchte großer, durch langen Frieden geförderter, erfolgreicher gewerblicher Tätigkeit die bildenden Künste allgemein gewürdigt werden, wo das Kunstgewerbe in einer Blüte steht, wie seit



Antike Marmorvase.

Jahrhunderten nicht mehr und wo viele, Berufene und Unberufene sich drängen, künstlerisch tätig zu sein, mitzuraten und mitzutaten. Will man aber das, dann braucht man eine gute Grundlage, einen tüchtigen Führer, der mit begeistertem Herzen und reifem künstlerischen Können lehrt, wie sie entstand, die heilige Kunst, und wie sie seit Jahrtausenden ein präziser Gradmesser für die Kultur und geistige Kraft der Völker war. Da gibt es kein besseres Buch als Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgeschichte. In prägnanter, nur das notwendigste berücksichtigender und alle Perioden gleichmäßig behandelnder Darstellung zieht die Welt der Kunst von dem ersten Stammeln der vorgeschichtlichen Völker bis zu den raffinierten modernen Naturalisten an uns vorüber, das künstlerische Schaffen aller



Die heilige Muttergotteskirche (Swetoi-Troitzki) in Moskau.

Digitized by Google

Zeiten wird mit großer Liebe und wissenschaftlicher Sachlichkeit berücksichtigt.

Vergegenwärtigen wir uns, was das besagt. Die alten Aegypter und die Werke der Assyrer nach dem Stand der neuesten Ausgrabungen und Forschungen, die mexikanischen, hebräischen, indischen und chinesischen Bauten, wie vor allem in breitester Darstellung die glänzenden Zeiten der klassischen Kunst der Griechen und Römer, sind vorgeführt. Dann die feierlichen Mosaiks der altchristlichen Kunst und die Malereien der Katakomben. Es werden behandelt die Kunst des Islam, die Moscheen und Kalifengräber samt den Resten der maurischen Kunst in Spanien in ihrer wunderbaren, phantastischen Pracht. Altnordische und karolingische Kunstreste kommen an die Reihe, begleitet von jenen steifen, bildlichen Darstellungen biblischer Personen und Vorgänge. Wir sehen die wuchtigen Kunstdenkmale der romanischen Epoche, die Zeit der Gotik, welche durch charakteristische Abbildungen in ihren schönsten Werken dem Kunstfreund vorgeführt wird. Es ersteht vor uns die goldne Zeit der Renaissance, das Wiedererwachen der Persönlichkeit. Der Stoff ist gegliedert in die Architektur der Renaissance in Italien, Frankreich, Spanien und Portugal, England, den Nordländern, Dänemark und Skandinavien, in Deutschland und den östlichen Ländern. Diesen Abschnitten folgt die Darstellung der Bildnerei und Malerei Italiens im 15. und 16. Jahrhundert. Wir lernen die Werke eines Michelangelo, Raffael, Lionardo, Tizian kennen, wie die bildende Kunst außerhalb Italiens, vor allem unsere großen Deutschen Dürer und Holbein.

Diesen glorioſen Zeiten folgt als Nachblüte der Barock. Bei dem Kunstschaffen des Bernini, Rembrandt, Rubens, Murillo und Velasquez zeigt uns der Verfasser, wie diese Zeit mit der vorausgegangenen rivalisiert. Er leitet dann, unterstützt durch instruktive Abbildungen, über zu der heiteren Ausdrucksweise des Rokoko, das mit seinen geistreichen Pikanterien so recht den Geist der Zeit wiederspiegelt und in seinen graziösen Formen hauptsächlich im Dienst des Kunstgewerbes und beim Schmuck der Schlösser zum Ausdruck gelangt.

Der letzte, fünfte Band, „Die Kunst des 19. Jahrhunderts", bearbeitet von Privatdozent Dr. Haack, Erlangen, gibt unter kluger Auswahl aus dem riesigen Stoff ein den ersten Bänden sich würdig anreihendes Bild dieser Zeit. Alle die vielen Schulen, Techniken und Zeitauswüchse kommen in den Abteilungen: Klassizismus, Romantik, Renaissancismus und der sogenannte Moderne zum Ausdruck, wir lernen sie alle kennen, die Dichter in Licht, Farbe, Erz und Stein des letzten Jahrhunderts, die Delaroche, Meissonier, Schwind, Richter, die Düsseldorfer Schule in ihrer Glanzzeit, dann Piloty, Feuerbach, Böcklin, Menzel und die Künstler der neueren Zeit, „die Modernen" Milett, Manet, Rops, Segantini, Israels, Liebermann, Uhde, Stuck, Rodin, Bartholomé u. a. m., nicht zu vergessen die Meister des Kunstgewerbes Morris, Crane, Olbrich, Behrens, Pankok u. s. f.

Mit großem Geschick haben die Verfasser das gewaltige Material verwertet und man hat immer den Eindruck, daß sie in die Tiefe drangen und des ganzen Stoffes Meister sind. Ein hoher Vorzug des ganzen Werkes ist die überquellende Fülle charakteristischer und technisch wohlgelungener Reproduktionen und ein sicheres, persönliches Urteil, das bescheiden hinter dem Kunstwerk zurücktritt. Die Künstler bleiben nicht nur leere Namen, sondern sie werden lebendig vor uns in dem ganzen Zauber ihrer Eigenart als Mensch und Künstler.


## Annoncen.

Umsonst und portofrei versenden wir auf Verlangen:

**Katalog 59: Kunst u. Kunstgeschichte.**
Illustrierte Werke.

**„ 60: Katholische Theologie.**

**München,** Gallerieſtr. 20.

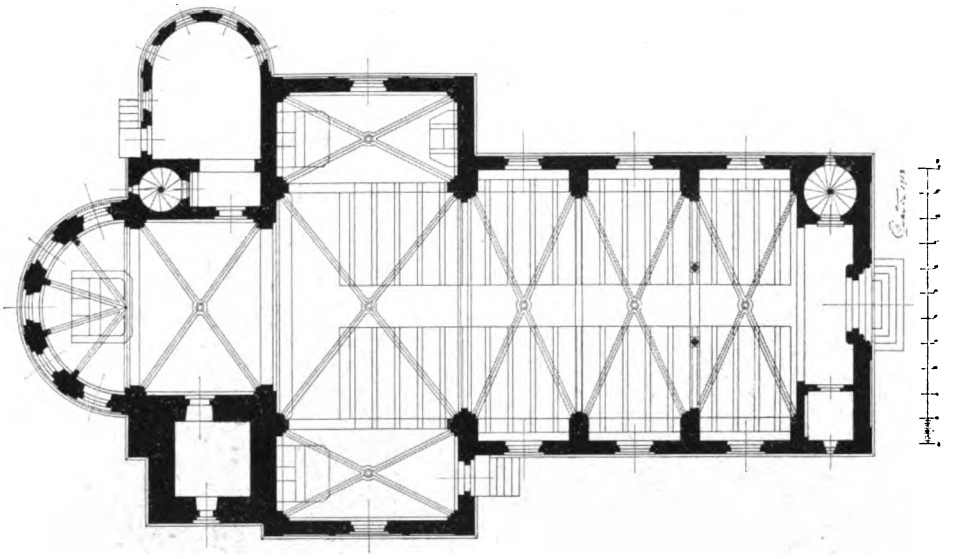
**Süddeutsches Antiquariat:**
Dr. H. Lüneburg.


Hiezu eine Beilage:
Titel und Inhaltsverzeichnis.

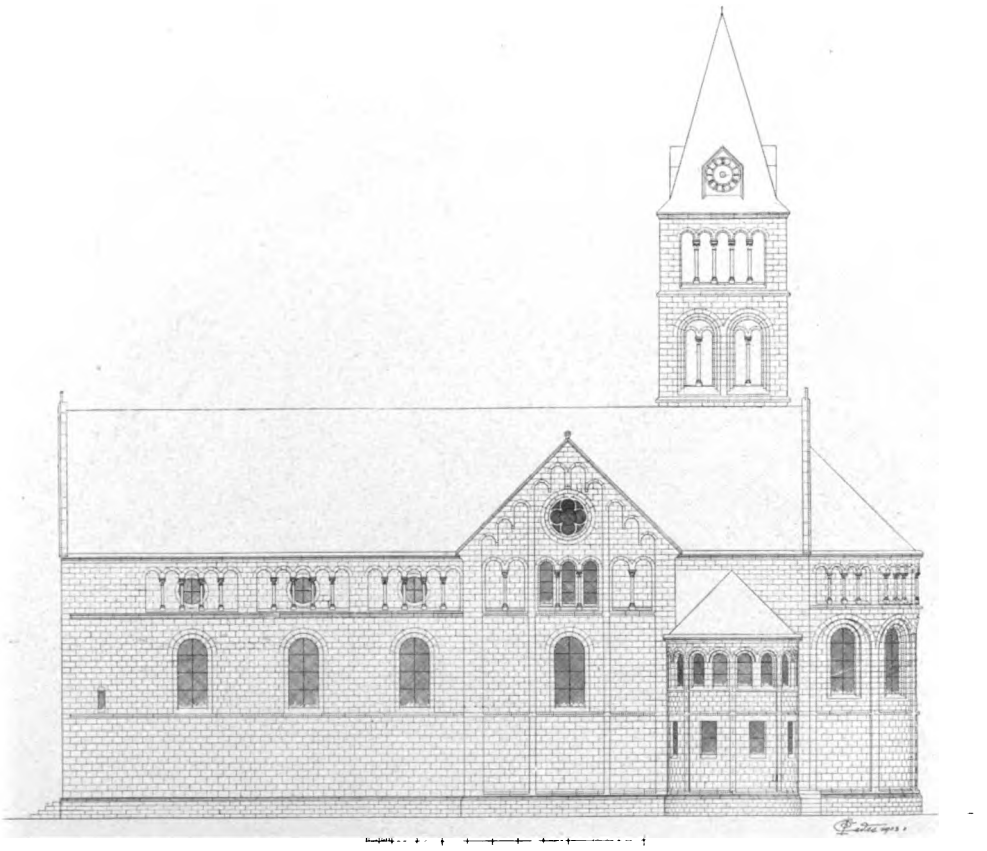
Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt".

Digitized by Google

# Die neue katholische Kirche in Untertürkheim.

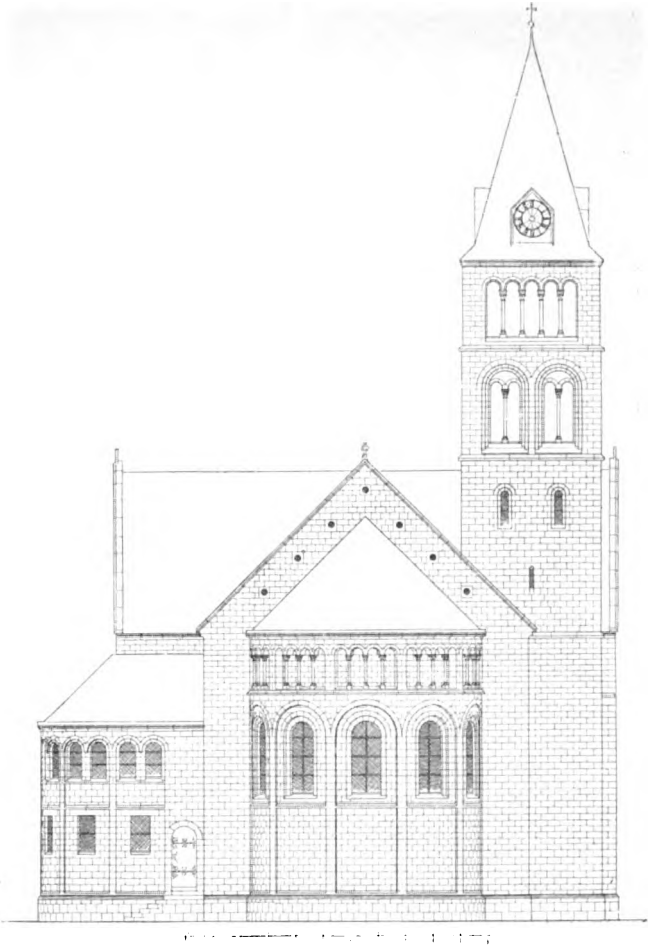


I. Grundriß.

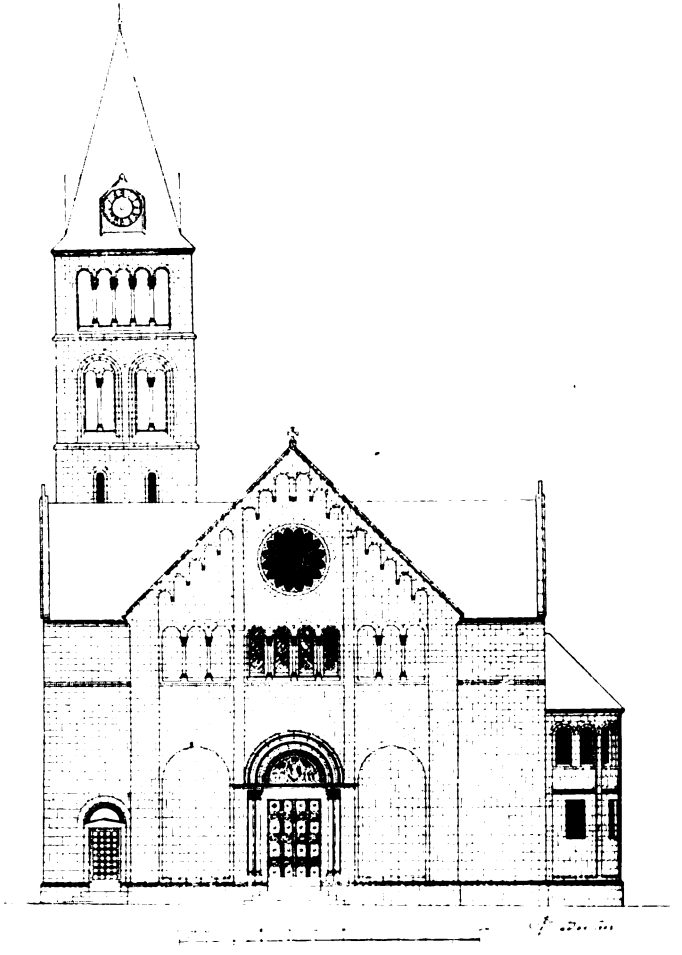


II. Längenansicht.

Digitized by Google

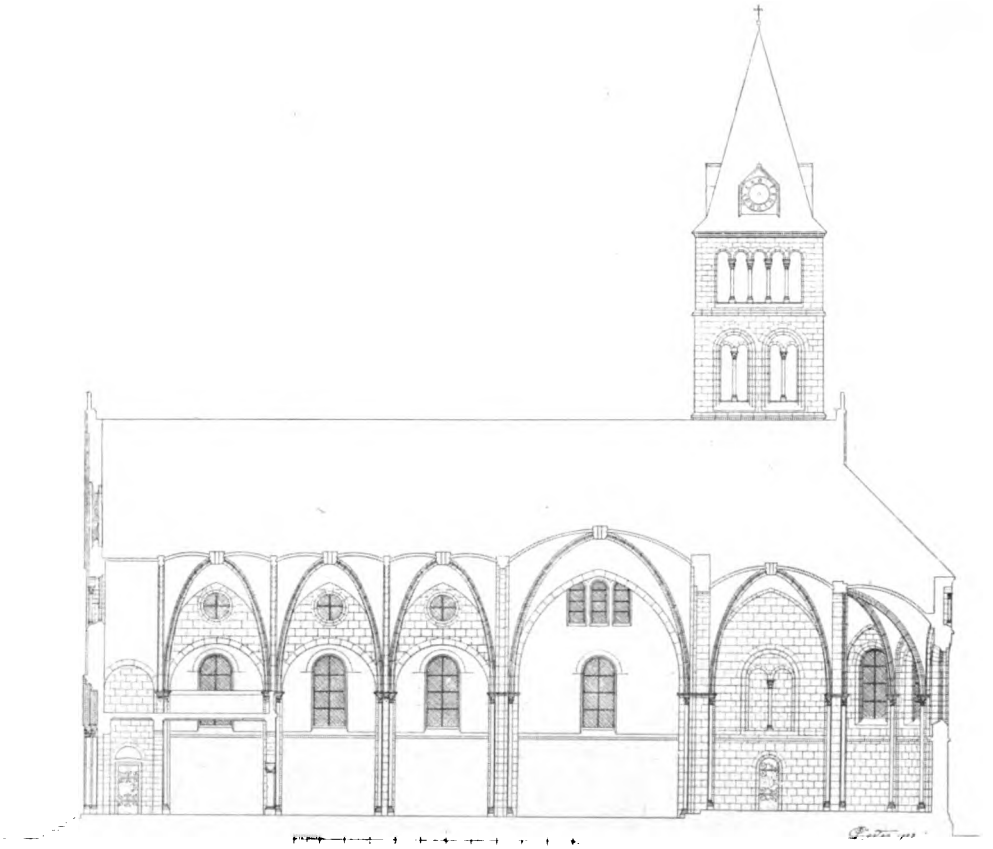


IV. Choransicht.

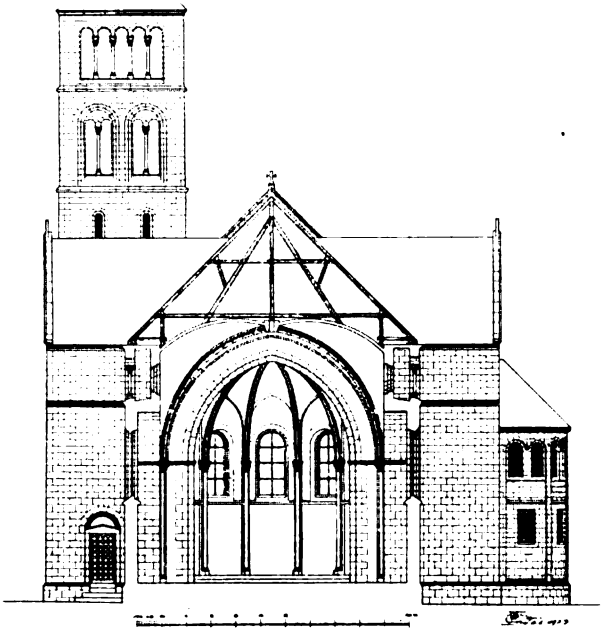


III. Giebelansicht.

Digitized by Google



V. Längenschnitt.



VI. Querschnitt.

Digitized by Google

Digitized by Google



H. Hollaw. Heliogravüre Obernetter, München.

MONSTRANZ

Digitized by Google

Digitized by Google



Nr. 1.
Iring von Reinstein,
Bischof von Würzburg, † 1266.



Nr. 2.
Bischof Bernhard III. von Paderborn
(v. J. 1215).




Nr. 3.
Bischof Bertram von Metz
(v. J. 1194).



Nr. 4.
Bischof Bernhard IV. von Paderborn
(v. J. 1236).

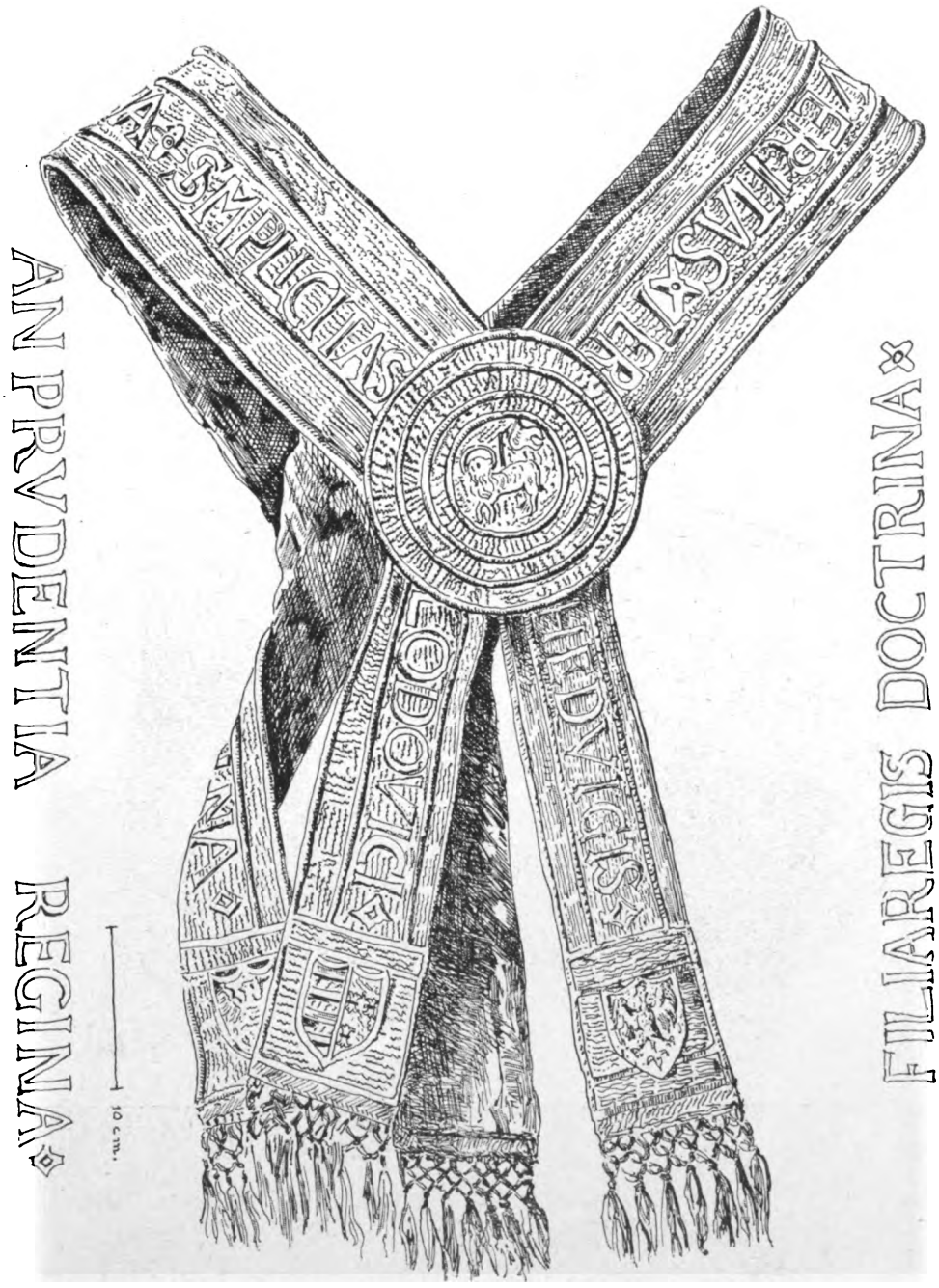
Digitized by Google



Nr. 5.

**Rationale des Bischofs Ferdinand II. von Paderborn.**
(1668.)

Digitized by Google




Nr. 6.

**Rationale des Bischofs von Krakau.**
**(14. Jahrhundert.)**

Digitized by Google



Nr. 7.
Grabdenkmal des hl. Manuetus in Toul (um 1500).



Nr. 8.
Bischof Euoen von Toul, † 1228.



Nr. 9.
Conrad von Höchstein. Bischof von Würzburg. † 1172.



Nr. 10.
Siegel des Stiftes St. Mauritz in Münster vom Jahre 1279.



Nr. 11.
Julius Echter, Bischof von Würzburg.

Digitized by Google



I. Aus dem Leben des hl. Martinus von Aug. Müller-Warth in der Kirche zu Hörbranz.

Digitized by Google

Digitized by Google



II. Aus dem Leben des hl. Martinus von Aug. Müller-Wauth in der Kirche zu Hörbranz.



III. Aus dem Leben des hl. Martinus von Aug. Müller-Wauth in der Kirche zu Hörbranz.

Digitized by Google

Digitized by Google







Glasgemälde in der Kirche zu Hörbranz.

Digitized by Google